MORFOLOGIA DEL CUENTO

VLADIMIR PROPP

12ª edición

21
EDITORIAL FUNDAMENTOS

MORFOLOGIA DEL CUENTO

Vladimir Propp

MORFOLOGIA DEL CUENTO

SEGUIDA DE

LAS TRANSFORMACIONES DE LOS CUENTOS MARAVILLOSOS

Y DE

E. Mélétinski

EL ESTUDIO ESTRUCTURAL Y TIPOLOGICO DEL CUENTO

EDITORIAL FUNDAMENTOS

Título original: Morfologija skazky.
Traducción: Lourdes Ortiz.

3ª edición 1977
© de la presente edición
Editorial Fundamentos, 1977
Caracas 15, Madrid 4

ISBN- 84-245-0004-0
Depósito legal: M-27086- 1977

Impreso en España. Printed in Spain
Técnicas Gráficas. Las Matas 5. Madrid 29.

Indice

Págs.	
11.	*Morfología del cuento,* por VLADIMIR PROPP.
13.	Prefacio.
15.	1. Historia del problema.
31.	2. Método y materia.
37.	3. Función de los personajes.
75.	4. Las asimilaciones. La doble significación morfológica de la misma función.
81.	5. Algunos otros elementos del cuento.
91.	6. Reparto de las funciones entre los personajes.
97.	7. Las diferentes formas de incluir nuevos personajes en el curso de la acción.
101.	8. Los atributos de los personajes y su significación.
107.	9. El cuento como totalidad.
134.	Conclusión.
135.	Apéndice.
153.	*Las transformaciones de los cuentos maravillosos,* por VLADIMIR PROPP.
179.	El estudio estructural y tipología del cuento, por E. Mélétinski.

NOTA DEL TRADUCTOR

Esta primera edición en castellano del libro de Vladimir Propp, *Morfologija skazky*, ha sido traducida de la edición francesa aparecida en 1970, edición basada en la segunda edición rusa (Leningrado, Nauka, 1968) revisada y ampliada por el autor respecto a la primera, publicada en el año 1928, en la que se habían basado las traducciones al inglés (1958, 1968) y al italiano (1966).

Siguiendo la citada edición francesa se ha añadido el texto de V. Propp, *Transformacii volshebnykh skazok*, publicado por primera vez en *Poetika* (Vremennik Otdela Slovesnykh, IV, 1928, págs. 70-89), que amplía el trabajo anterior.

Completa el libro, finalmente, el trabajo de E. Mélétinski, *Strukturno-tipologischeskoe izuchenie skazki*, que apareció como postfacio a la segunda edición rusa de la *Morfología del cuento* y que resume la acogida y las diversas opiniones que en todo el mundo ha suscitado dicha obra desde su aparición, así como las últimas aportaciones al tema, de carácter esencialmente estructuralista.

La traducción se ha basado en las versiones francesas de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov y Claude Kahn, respectivamente.

MORFOLOGIA DEL CUENTO

Vladimir Propp

PREFACIO

La morfología debe ser legitimada como ciencia particular que tenga como objeto principal aquello que no se trata en las demás más que rara vez y de pasada, recogiendo lo que en ellas está disperso y estableciendo un nuevo punto de vista que permita examinar fácil y cómodamente las cosas de la naturaleza. Los fenómenos de que se ocupa son altamente significativos; las operaciones mentales con cuya ayuda compara los fenómenos son conformes a la naturaleza humana y le son agradables, de manera que tal tentativa, aunque resultara fallida, aliaría sin embargo la utilidad y la belleza.

GOETHE.

La palabra *morfología* significa el estudio de las formas. En botánica, la morfología comprende el estudio de las partes constitutivas de una planta y el de la relación de unas con otras y con el conjunto; dicho de otra manera, el estudio de la estructura de una planta.

Nadie ha pensado en la posibilidad de la noción y del término de *morfología del cuento.* Sin embargo, en el terreno del cuento popular, folklórico, el estudio de las formas y el establecimiento de las leyes que rigen la estructura es posible, con tanta precisión como la morfología de las formaciones orgánicas.

Si esta afirmación no puede aplicarse al cuento en su conjunto en toda la amplitud del término, puede aplicarse en todo caso cuando se trata de los cuentos maravillosos, los cuentos "en el sentido propio de esta palabra". Esta obra está consagrada sólo a este tipo de cuentos.

La tentativa que aquí se presenta es el resultado de un trabajo bastante minucioso. Planteamientos de este tipo exigen del investigador una cierta paciencia. Pero se ha intentado dar a esta exposición una forma que no someta la paciencia del lector

a una prueba excesivamente dura; se ha intentado igualmente simplificar y abreviar, siempre que ello era posible.

Esta obra ha pasado por tres fases. En primer lugar fue un vasto estudio con gran número de cuadros, de esquemas, de análisis. Su publicación resultaba imposible: lo extenso del trabajo bastaba por sí solo para impedirla. Decidí entonces reducirla, calculando un volumen mínimo con un máximo de contenido. Pero una exposición abreviada, reducida de esta manera, no habría estado al alcance del lector profano: se parecía a una gramática o a un manual de armonía. Hubo que cambiarla de forma. Sin embargo, hay cosas cuya exposición no puede ser vulgarizada. Y en esta obra las hay. Pero pienso que al menos en su forma actual este trabajo es accesible a todo aficionado a los cuentos que acepte seguirme por el laberinto de una diversidad cuya maravillosa unidad descubrirá al final.

Para conseguir una exposición más breve y más viva, hubo que renunciar a muchas cosas que habría apreciado el especialista. En su primera versión, esta obra comprendía, además de las secciones que se irán encontrando a continuación, un estudio del riquísimo campo de los atributos de los actores (es decir, de los personajes en cuanto tales); examinaba de forma detallada los problemas de la metamorfosis, es decir, de la transformación del cuento; presentaba grandes cuadros comparativos (de los que se recogen en el apéndice sólo los títulos) e iba precedida de un resumen metodológico más riguroso. Me proponía presentar no sólo un estudio de la estructura morfológica del cuento, sino también un estudio de su estructura lógica absolutamente particular, lo que sentaba las bases para un estudio histórico del cuento. Y la exposición misma era más detallada. Los elementos que aquí sólo aparecen como tales aislados, eran sometidos a comparaciones y exámenes minuciosos. Pero el eje de este trabajo está constituido por el aislamiento de elementos y ello es lo que determina sus conclusiones. El lector atento sabrá llevar a cabo estos esquemas por sí mismo.

La segunda edición se diferencia de la primera por un cierto número de pequeñas correcciones y por la exposición más detallada de algunas partes. Han sido suprimidas las referencias bibliográficas insuficientes o anticuadas. Las referencias a la recopilación de Afanassiev en la edición anterior a la revolución se han vuelto a transcribir referidas a la edición soviética.

1. HISTORIA DEL PROBLEMA

> La historia de la ciencia adopta siempre un aspecto muy importante en el punto en que nos encontramos; por supuesto, estimamos a nuestros predecesores y nos congratulamos, hasta cierto punto, del servicio que nos han prestado. Pero a nadie le gusta considerarles como mártires a los que una inclinación irresistible llevaba a situaciones peligrosas y a veces casi sin salida; y, sin embargo, a menudo se encuentra más seriedad en los antepasados que han puesto los fundamentos de nuestra existencia que en los descendientes que derrochan esta herencia.
>
> GOETHE.

A finales del primer tercio de nuestro siglo, la lista de las publicaciones científicas dedicadas al cuento no era muy rica. A parte de que se editaba muy poco sobre el tema, las bibliografías tenían el siguiente aspecto: se publicaban sobre todo textos; los trabajos sobre tal o cual tema particular eran bastante numerosos; las obras generales eran relativamente raras. Las que existían, tenían un carácter de diletantismo filosófico en la mayoría de los casos, y estaban desprovistas de rigor científico. Hacían pensar en los trabajos de los eruditos filósofos de la naturaleza del siglo pasado, cuando lo que hacía falta eran observaciones, análisis y conclusiones precisas. He aquí como describía esta situación el profesor Speranski: "Sin detenerse en las conclusiones establecidas, la etnografía prosigue sus investigaciones, juzgando que el material reunido es aún insuficiente para una construcción general. Así es como la ciencia vuelve a la recopilación de material y a su tratamiento, trabajando en provecho de las generaciones futuras; pero de cómo serán los estudios generales y de cuándo estaremos en condiciones de hacerlos, de eso no sabemos nada" [1].

¿Por qué esta importancia, por qué este callejón sin salida en que estaba encerrada la ciencia del cuento en los años veinte?

Según Speranski, la culpa era de la insuficiencia del material. Pero desde que se escribieron esas líneas han pasado muchos años. En ellos apareció la obra capital de Bolte y Polivka titulada *Notas sobre los cuentos de los hermanos Grimm* [2]. Cada cuento de esa recopilación va seguido de variantes recogidas en el mundo entero. El último volumen acaba con una bibliografía que da las fuentes, es decir una lista de todas las colecciones de cuentos y de todas las demás obras que contenían cuentos y que conocían los autores. Esta lista incluye más de 1.200 títulos. Es cierto que en ella se incluyen algunos breves textos sin gran importancia, pero también están colecciones tan voluminosas como las *Mil y una noches* o la recopilación de Afanassiev, que incluye casi seiscientos textos. Y eso no es todo. Un número inmenso de cuentos no ha sido publicado todavía; en parte, ni siquiera ha sido inventariado. Estos textos se encuentran en los archivos de diversos establecimientos y en poder de particulares. Algunas de estas colcciones son accesibles a los especialistas. Por eso el material de Bolte y Polivka puede ser ampliado en algunos casos particulares. Si esto es así, ¿cuál es el número total de cuentos a nuestra disposición? ¿Hay muchos investigadores que dominen aunque sólo sea el material impreso?

En estas condiciones, no resulta conveniente en absoluto decir que "el material reunido aún no es suficiente".

Por tanto, el problema no es el de la cantidad de material. Es el de los métodos del estudio.

Mientras que las ciencias físico-matemáticas poseen una clasificación armoniosa. una terminología unificada adoptada por congresos especiales, un método perfeccionado por maestros y discípulos, nosotros no tenemos nada de eso. Lo abigarrado, la diversidad colorista del material que constituyen los cuentos, hace que sólo con muchas dificultades se obtengan la claridad y la precisión cuando se trata de plantear y de resolver los problemas. El presente estudio no se propone un planteamiento histórico continuado sobre el estudio del cuento. Esto no es posible en un corto capítulo de introducción; además, no es muy necesario, teniendo en cuenta que ya ha sido hecho varias veces. Simplemente me esforzaré por proyectar una iluminación crítica sobre lo que se ha intentado para resolver ciertos problemas

fundamentales y por hacer penetrar al lector, de pasada, en el campo delimitado por estas cuestiones.

Es incontestable que se pueden estudiar los fenómenos y los objetos que nos rodean desde el punto de vista de su composición y de su estructura, desde el punto de vista de su origen, o desde el punto de vista de los procesos y de las transformaciones a que están sometidos. Hay otra evidencia más, que no precisa de demostración alguna: no se puede hablar del origen de un fenómeno, sea el que sea, antes de describir este fenómeno.

Sin embargo, el estudio del cuento era abordado sobre todo en una perspectiva genética, y en la mayoría de los casos sin la menor tentativa de descripción sistemática previa. No hablaremos todavía del estudio histórico de los cuentos; nos limitaremos a hablar de su descripción, porque hablar de génesis sin consagrar una atención particular al problema de la descripción, como se hace habitualmente, es absolutamente vano. Antes de elucidar la cuestión del *origen del cuento*, es evidente que hay que saber *qué es el cuento*.

Como los cuentos son extremadamente variados y como resulta claro que no se les puede estudiar inmediatamente en toda su diversidad, hay que dividir el corpus en varias partes, es decir, hay que clasificarlo. Una clasificación exacta es uno de los primeros pasos de la descripción científica. De la exactitud de la clasificación depende la exactitud del estudio posterior. Pero incluso aunque la clasificación esté situada en la base de todo estudio, ella misma debe ser el resultado de un examen preliminar en profundidad. Sin embargo, sucede que observamos justamente lo contrario: la mayor parte de los investigadores empiezan por la clasificación, la introducen desde fuera en el corpus cuando, de hecho, deberían deducirla a partir de él. Como veremos más adelante, los clasificadores fallan a menudo, en las reglas más simples de la división. Esta es una de las causas del callejón sin salida de que habla Speranski.

Detengámonos en algunos ejemplos.

La división más habitual de los cuentos es la que los diferencia en cuentos maravillosos, cuentos de costumbres y cuentos sobre animales [3]. A primera vista, parece una división justa. Pero pronto, de buena o de mala gana, se plantea una cuestión: ¿no contienen los cuentos sobre animales un elemento *maravilloso*,

a veces en muy amplia medida? Inversamente, ¿no juegan los animales un papel muy importante en los cuentos maravillosos? ¿Pueden considerarse esos signos suficientemente precisos? Afanassiev, por ejemplo, coloca la historia del pescador y del pececillo entre los cuentos de animales. ¿Tiene razón? Y si no la tiene, ¿por qué? Veremos más adelante que los cuentos atribuyen muy fácilmente las mismas acciones a los hombres, a las cosas y a los animales. Esta regla se observa sobre todo en los llamados cuentos maravillosos, pero se la encuentra también en los demás cuentos. En este terreno, uno de los ejemplos más conocidos es el del cuento sobre el reparto de la siega ("Yo, Micha, cogeré lo de arriba, y tú, las raíces"). En Rusia, el engañado es un oso, mientras más al oeste es el diablo. Es decir que este cuento, si se le añade su variante occidental, se excluye por completo de los cuentos de animales. ¿Dónde situarlo? Es evidente que no es un cuento de costumbres, porque ¿según qué costumbres se reparte la siega de esa manera? Pero tampoco es un cuento en que intervenga lo maravilloso. Este cuento no encuentra un lugar adecuado en la clasificación propuesta.

Sin embargo, no por ello dejaremos de afirmar que esta clasificación es justa *en principio*. Sus autores se han dejado guiar por la intuición, y las palabras que utilizaron no correspondían a lo que sentían. Dudo que nadie cometa el error de situar la historia del pájaro de fuego o la del lobo gris entre los cuentos de animales. Nos resulta igualmente claro ver que Afanassiev se equivocó en lo que concierne al pez de oro. Pero si tenemos esta certeza, no es porque en los cuentos figuren o no figuren animales, sino porque los cuentos maravillosos poseen una *estructura* absolutamente particular, que se nota en seguida. y que define esta categoría, incluso aunque no tengamos conciencia de ello. Todo investigador que declara que efectúa la clasificación según el esquema propuesto opera de hecho de otra manera. Pero si lo que hace es exacto, es precisamente gracias a que se contradice. Si esto es así, si la división está basada inconscientemente en la *estructura* del cuento, que aún no ha sido estudiada y que incluso no está definida, la clasificación de los cuentos debe ser revisada en conjunto. Es preciso que traduzca un sistema de signos formales, estructurales, como es el caso de otras ciencias. Y para ello, hay que estudiar esos signos.

Pero vamos demasiado deprisa. La situación anteriormente descrita ha seguido estando oscura hasta nuestros días. Las tentativas nuevas no han aportado, de hecho, mejora alguna. Así, por ejemplo, Wundt, en su conocida obra sobre la psicología de los pueblos [4], propone la siguiente división:

1. Cuentos-fábulas mitológicos *(Mythologische Fabelmärchen)*.
2. Cuentos maravillosos puros *(Reine Zaubermärchen)*.
3. Cuentos y fábulas biológicos *(biologische Märchen und Fabeln)*.
4. Fábulas puras de animales *(Reine Tierfabeln)*.
5. Cuentos "sobre el origen" *(Abstammungsmärchen)*.
6. Cuentos y fábulas humorísticos *(Scherzmärchen und Scherzfabeln)*.
7. Fábulas morales *(Moralische Fabeln)*.

Esta clasificación es mucho más rica que las precedentes, pero también pueden hacérsele algunas objeciones. La *fábula* (término que interviene en la definición de cinco de los siete grupos) es una categoría formal. No está claro lo que con ello entendía Wundt. La palabra "humorístico" es absolutamente inaceptable, dado que el mismo cuento puede ser tratado de modo heroico y de modo cómico. También cabe preguntarse cuál es la diferencia entre las "fábulas puras de animales" y las "fábulas morales". ¿Hasta qué punto no son "morales" las "fábulas puras", y a la inversa?

Las clasificaciones examinadas conciernen a la división de los cuentos según ciertas *categorías*. Existe también una división de los cuentos de acuerdo con sus *temas*.

Si encontramos dificultades cuando se trata de la división por categorías, con la división por temas nos encontramos en el caos completo. No hablemos del hecho de que una noción tan compleja y tan vaga como la de tema, o permanece vacía, o la llena cada autor según su fantasía. Anticipemos un poco para decir que la división de los cuentos maravillosos según sus temas es en principio absolutamente imposible. También ella debe ser revisada, como la división por categorías. Los cuentos tienen una particularidad: las partes constitutivas de un cuento pueden ser transportadas a otro cuento sin cambio alguno. Esta ley de permutabilidad será estudiada más adelante con más detalle; me

limitaré a indicar aquí que, por ejemplo, Baba Yaga aparece en los cuentos más diversos, en los más variados temas. Este rasgo es una particularidad específica del cuento popular. Sin embargo, a pesar de esta particularidad, veamos cómo se determina habitualmente el tema: se toma una parte cualquiera del cuento (muy a menudo aquella que, por casualidad, salta a la vista), se ve de qué trata, y ya está resuelto el problema. Es así como un cuento en el que hay un combate contra un dragón se llamará "el combate contra el dragón"; un cuento en que intervenga Kochtcheï, se llamará "Kochtcheï", etc. Fijémonos en que ningún principio preside la elección de los elementos determinantes. Dada la ley de permutabilidad, es lógicamente inevitable que la confusión sea total; para hablar de forma más precisa, nos encontramos frente a una división encabalgada, y una clasificación de este género altera siempre la naturaleza del material estudiado. Añadamos también que el principio fundamental de la división no es aplicable, en cualquier caso, hasta el final; o sea, que una de las leyes más elementales de la lógica resulta violada una vez más. Esta situación existe todavía en nuestros días.

Dos ejemplos podrán ilustrar lo que acabamos de decir. R. M. Volkov, profesor en Odesa, publicó en 1924 una obra dedicada al cuento [5]. En las primeras páginas de su libro, Volkov declara que el cuento maravilloso puede tener quince temas. Estos temas son los siguientes:

1. Los inocentes perseguidos.
2. El héroe simple de espíritu.
3. Los tres hermanos.
4. El héroe que combate contra un dragón.
5. La búsqueda de una novia.
6. La virgen sabia.
7. La víctima de un encantamiento o de un destino.
8. El poseedor de un talismán.
9. El poseedor de objetos encantados.
10. La mujer infiel, etc.

No se nos dice cómo se han establecido esos quince temas. Si examinamos el principio de la división, se puede decir lo siguiente: la primera subdivisión viene definida por la intriga (más adelante veremos lo que, de hecho, supone aquí la intriga,

la segunda por el carácter del protagonista, la tercera por el número de protagonistas, la cuarta por uno de los momentos del desarrollo de la acción, etc. Por consiguiente, no hay ningún principio que rija la división. De ello se deriva un verdadero caos. ¿Es que no hay cuentos en que tres hermanos (tercera subdivisión) salgan en busca de novias (quinta subdivisión)? ¿Es que el posesor de un talismán no se sirve nunca de él para castigar a su mujer infiel? Podemos decir que esta clasificación no es una clasificación científica en el sentido propio de la palabra; no es más que un índice eventual, cuyo valor es muy dudoso. ¿Puede compararse, ni siquiera de lejos, con las clasificaciones de las plantas o de los animales, establecidas no según las apariencias sino después de un estudio previo, exacto y prolongado del corpus a clasificar?

Y tratando de la cuestión de la clasificación por temas, no podemos olvidarnos del índice de cuentos de Antti Aarne [6]. Aarne es uno de los fundadores de la llamada escuela finesa. Este no es el lugar adecuado para decir lo que pensamos de esta corriente. Indiquemos sólo que entre sus publicaciones científicas existe un número bastante importante de artículos y de notas acerca de las variantes de tal o tal tema. Estas variantes provienen a veces de las fuentes más inesperadas. Se acumulan infinidad de ellas y no son sometidas a un estudio sistemático. La atención de la escuela finesa se centra principalmente en este estudio. Sus representantes recogen y comparan las variantes de cada tema en el mundo entero. El material se agrupa geo-etnográficamente según un sistema previamente elaborado; luego, se sacan conclusiones sobre la estructura fundamental, la difusión y el origen de los temas. Pero también este procedimiento merece una serie de críticas. Como veremos más adelante, los temas (y en particular los de los cuentos maravillosos) están unidos unos a otros por un parentesco muy cercano. No se puede determinar dónde termina un tema con sus variantes y dónde comienza otro más que después de un estudio profundo de los temas de los cuentos y de una definición precisa del principio que preside la selección de los temas y de las variantes. Y en el caso de que tratamos, no se reúnen estas condiciones. Tampoco aquí se toma en consideración la permutabilidad de los elementos. Los trabajos de esta escuela se basan en una premisa inconsciente según la cual cada

tema es un todo orgánico, que puede separarse de la masa de los otros temas y estudiarse por sí solo.

Por otra parte, la división absolutamente objetiva de los temas y la selección de las variantes no son en absoluto tarea fácil. Los temas de los cuentos están tan estrechamente ligados los unos a los otros, tan cabalgados unos con otros, que esta cuestión precisa ser tratada de manera especial *antes* de la división por temas. Si no se hace este estudio, el investigador actúa de acuerdo con su gusto personal, y la división objetiva de los temas resulta simplemente imposible. Detengámonos en un ejemplo. Entre las variantes del cuento *Frau Holle,* Bolte y Polivka citan el cuento de Afanassiev titulado *Baba Yaga (102)* [1]. Continúan con una serie de cuentos muy diferentes relacionados con el mismo tema. Se trata de todas las variantes rusas conocidas en esta época, incluso de aquellas en que Baba Yaga ha sido reemplazada por un dragón o por ratones. Pero en cambio está ausente la historia de *Morozko.* ¿Por qué? En ella también la hermosa joven, expulsada de casa, vuelve con regalos; en ella también, estos sucesos acarrean la marcha de la joven y su castigo. Y esto no es todo: Morozko y Frau Holle son, ambos, representantes del invierno, pero en el cuento alemán se trata de una personificación femenina, mientras que en el cuento ruso es masculina. Resulta claro que *Morozko* se ha impuesto por su fuerza y su brillantez y se ha fijado subjetivamente como un tipo de cuento particular, como un tema independiente que puede tener sus propias variantes. Vemos que no existen criterios absolutamente objetivos para establecer una división entre dos temas. Donde un investigador ve un tema nuevo, otro ve una variante, y a la inversa. Aquí se ha dado sólo un ejemplo muy sencillo, pero a medida que el corpus aumenta y se amplía, las dificultades se multiplican.

En cualquier caso, los métodos utilizados por esta escuela exigen que se elabore en primer lugar una lista de temas.

Esta es la tarea que emprendió Aarne.

Esta lista ha entrado en el uso internacional y ha prestado un gran servicio en el terreno del estudio del cuento: gracias al índice de Aarne han podido *cifrarse* los cuentos. Aarne llama a los temas *tipos* y cada tipo está numerado. Es muy cómodo poder dar una breve designación convencional de los cuentos (remitiendo al número del índice).

Pero junto a sus méritos, el índice posee también un gran número de graves defectos: en cuanto clasificación, no está exento de los mismos errores que Volkov. Las divisiones fundamentales son las siguientes: 1. Cuentos de animales. II. Cuentos propiamente dichos. III. Anécdotas. Reconocemos fácilmente los procedimientos, a pesar de su nueva presentación. (Es bastante raro que los cuentos de animales no sean reconocidos como cuentos propiamente dichos.) Nos preguntamos también si poseemos un estudio bastante preciso de la noción de *anécdota* para poder utilizarla con toda tranquilidad (cf. las *fábulas* de Wundt). No entraremos en los detalles de esta clasificación y nos limitaremos a detenernos en los cuentos maravillosos que constituyen una subclase. Señalemos, de paso, que la introducción de subclases es uno de los méritos de Aarne, porque la división en géneros, especies y subespecies no había sido estudiada antes de él. Los cuentos maravillosos se subdividen, según Aarne, en las siguientes categorías: 1.° el enemigo mágico; 2.° el esposo (la esposa) mágico; 3.° la tarea mágica; 4.° el auxiliar mágico; 5.° el objeto mágico; 6.° la fuerza o el conocimiento mágico; 7.° otros elementos mágicos. Se podría, a propósito de esta clasificación, repetir casi palabra por palabra las críticas formuladas contra la clasificación de Volkov. ¿Qué hacer, por ejemplo, con los cuentos en que la *tarea mágica* se realiza gracias a un *auxiliar mágico,* lo cual sucede a menudo, o con aquellos en que la *esposa mágica* es precisamente el *auxiliar mágico?*

Es verdad que Aarne no intentó hacer una clasificación verdaderamente científica; su índice es útil como obra de referencia, y en tanto que tal tiene una gran importancia práctica. Pero por otra parte, presenta también peligros. Da ideas falsas sobre lo esencial. De hecho, no existe una división precisa de los cuentos en tipos y cada vez que se hace una aparece como una ficción. Si existen tipos, no es al nivel en que Aarne los sitúa, sino en el de las particularidades estructurales de los cuentos que se parecen entre sí; ya volveremos sobre este tema. La proximidad de los temas y la imposibilidad de trazar entre ellos un límite absolutamente objetivo tienen la siguiente consecuencia: cuando se quiere referir un texto a tal o cual tipo, muy a menudo no se sabe qué número escoger. La correspondencia entre un tipo y el texto a numerar con frecuencia es sólo muy aproximada. De los

ciento veinticinco cuentos presentados en la colección de A. I. Nikiforov, veinticinco (es decir, el 20 por 100) sólo llevan un número aproximado y convencional, lo que indica el autor colocándolo entre paréntesis [8]. Pero ¿qué ocurriría si diversos investigadores relacionaran el mismo cuento con tipos diferentes? Por otra parte, al ser definidos los tipos por tal o cual momento fuerte y no por la estructura de los cuentos, como una historia puede contener varios momentos de esos sucede que hay que relacionar el mismo cuento con varios tipos a la vez (hasta con cinco, en el caso de uno de ellos), lo que tampoco significa que el texto dado se componga de cinco temas. Tal procedimiento de determinación no es, en el fondo, más que una definición según las partes constitutivas. Para un cierto grupo de cuentos, Aarne renuncia incluso a sus principios: de manera inesperada y algo inconsecuente pasa de pronto de la división por temas a la división por motivos. Así es como se define una de sus subclases, grupo que él titula "el diablo estúpido". Pero esta incoherencia representa una vez más el buen camino que indica la intuición. Intentaremos mostrar más adelante que el método adecuado de investigación es el estudio de las partes más pequeñas que constituyen el cuento.

Vemos, pues, que la clasificación de los cuentos no ha ido muy lejos. Sin embargo, es una de las primeras y principales etapas de la investigación. Pensemos en la importancia que tuvo para la botánica la primera clasificación científica de Linneo. Nuestra ciencia está todavía en el paríodo que precedió a Linneo.

Pasemos a otra parte muy importante del estudio de los cuentos, a su descripción propiamente dicha. He aquí el cuadro que se presenta a nuestros ojos: muy a menudo, los investigadores que tratan de los problemas de la descripción no se ocupan de la clasificación (Veselovski). Por otra parte, los que se consagran a la clasificación no siempre describen los cuentos con detalle, sino que se contentan con estudiar algunos de sus aspectos (Wundt). Si un investigador se interesa por ambos aspectos, la clasificació no debe ir después de la descripción; ésta debe efectuarse según el plan de una clasificación previa.

A. N. Veselovski ha dicho muy pocas cosas sobre la descripción de los cuentos. Pero lo que ha dicho es de enorme alcance. Veselovski opina que por detrás del argumento hay un complejo

de *motivos*. Un motivo puede relacionarse con varios argumentos diferentes [9]. ("Una serie de motivos es un tema. El motivo se desarrolla como tema." "Los temas son variables: algunos motivos los invaden, o ciertos temas se combinan conjuntamente." "Entiendo por tema aquél en que se entretejen diferentes situaciones —los motivos.") Para Veselovski, el motivo es primario y el tema secundario. El tema es un acto de creación, de conjunción. Por consiguiente, debemos emprender nuestro estudio necesariamente en primer lugar según los motivos, y no según los temas.

Si la ciencia de los cuentos hubiera obedecido más al precepto de Veselovski que dice: "*separar el problema de los motivos del problema de los temas* [10]" (el subrayado es de Veselovski), muchos puntos oscuros habrían desaparecido [11].

Pero la recomendación de Veselovski sobre los motivos y los temas no representan más que un principio general. La explicación concreta que da de este término de *motivo* ya no es aplicable hoy. Según él, el motivo es una unidad indescomponible de la narración. ("Por motivo, entiendo la unidad más simple de la narración." "El motivo se señala por su esquematismo elemental e imaginado; los elementos de mitología y de cuento que presentamos más adelante son así: no pueden descomponerse más"). Pero los motivos citados como ejemplos sí pueden descomponerse. Si el motivo es un todo lógico, cada frase del cuento proporciona un motivo ("el padre tenía tres hijos" es un motivo; "la hermosa joven se va de su casa" es un motivo; "Iván lucha contra el dragón" también es un motivo; y así el resto). Estaría muy bien si los motivos, efectivamente, no se descompusieran. Eso permitiría constituir un índice de los motivos. Pero tomemos el siguiente motivo: "el dragón rapta a la hija del rey" (el ejemplo no es de Veselovski). Se descompone en cuatro elementos, de los que cada uno puede variar de forma separada. El dragón puede ser reemplazado por Kochtcheï, por el viento, el diablo, un halcón o un brujo. El rapto puede ser reemplazado por el vampirismo y difeerntes acciones que en el cuento producen la desaparición. La hija puede ser reemplazada por la hermana, la novia, la mujer, la madre. El rey puede ceder su puesto al hijo del rey, a un campesino, a un pope. De manera que a pesar de Veselovski nos vemos obligados a afirmar que el motivo no es simple y que no es indescomponible. La unidad

elemental e indescomponible no es un todo lógico o estético. Como pensamos, igual que Veselovski, que la parte debe ir en la descripción antes del todo (según Veselovski, este motivo es primario en relación al tema también por su origen), deberemos resolver el problema: aislar los elementos primarios de forma diferente a Veselovski.

Donde fracasó Veselovski han fracasado también otros investigadores. Así podemos citar los trabajos de J. Bédier [12] como aplicación de un método de valor. En efecto, fue el primero en reconocer que existe en el cuento una cierta relación entre sus valores constantes y sus valores variables. Bédier intentó expresar eso de forma esquemática. Llamó *elementos* a los valores constantes, esenciales, los designó con la letra griega omega (ω). Los demás valores, que son variables, los designó por medio de letras latinas. De suerte que el esquema de un cuento es $\omega + a$ $+ b + c$, el de otro $\omega + a + b + c + n$, el de otro más $\omega + l + m$ $+ n$, etcétera. Pero esta idea fundamental exacta choca con la imposibilidad de definir exactamente esa omega. Sigue sin explicar qué representan, de hecho, objetivamente, los *elementos* de Bédier [13].

De una manera general, se han ocupado poco de los problemas planteados por la descripción del cuento, prefiriendo tomar éste como un todo acabado, dado. Sólo en nuestros días se extiende cada vez más la idea de la necesidad de una descripción exacta, mientras que hace mucho que se habla de las formas del cuento. Efectivamente, mientras se describen los minerales, las plantas y los animales (y se describen y clasifican justamente de acuerdo con su estructura), mientras se describe toda una serie de géneros literarios (la fábula, la oda, el drama, etc.), el cuento todavía es estudiado sin ser descrito. El estudio genético del cuento, que no se detiene en sus formas, conduce a veces a un absurdo, como ha demostrado V. B. Chklovski [14]. Cita éste como ejemplo el conocido cuento en que se mide la tierra sirviéndose de una piel. El héroe del cuento recibe permiso para tomar tanta tierra cuanta pueda cubrir con una piel de toro. Corta la piel en tiras y "cubre" más tierra de la que esperaba la parte engañada. V. F. Miller intentó, junto con otros investigadores, encontrar en este cuento trazas de un acto jurídico. Chklovski escribe: "Resulta que la parte engañada —y en todas las variantes del cuento se trata de un engaño— no protesta contra este embargo de la tierra por la buena razón de que la tierra se medía generalmente de esta manera. Esto nos lleva a un absurdo. Si, en el momento en que se supone que tuvo lugar esta acción, existía la costumbre de medir la tierra rodeándola con una correa y era conocida tanto por el vendedor como por el comprador, no sólo no hay engaño, sino que ni siquiera hay tema, ya que el vendedor sabía lo que iba a tener lugar." Es decir, remontar el cuento hasta la realidad histórica sin examinar las particularidades de la narración como tal conduce a conclusiones erróneas, a pesar de la enorme erudición de los investigadores dedicados a esa tarea.

Las ideas de Veselovski y de Bédier pertenecen a un pasado más o menos lejano. Aunque estos sabios hayan sido sobre todo historiadores del folklore, su estudio formal era una idea nueva en el fondo, pero que nadie ha perfeccionado ni aplicado. Actualmente, la necesidad de estudiar las formas del cuento no suscita objeción alguna.

El estudio estructural de todos los aspectos del cuento es la condición necesaria para su estudio histórico. El estudio de las legalidades formales predetermina el estudio de las legalidades históricas.

Pero el único estudio que puede responder a estas condiciones es el que descubre las leyes de la estructura, y no el que presenta un catálogo superficial de los procedimientos formales del arte del cuento. El ya citado libro de Volkov propone el siguiente medio de descripción: primeramente se descomponen los cuentos en motivos. Se consideran como motivos tanto las cualidades de los héroes ("dos yernos sensatos, el tercero necio") como su cantidad ("tres hermanos"), los actos de los protagonistas ("última voluntad del padre —que sus hijos monten la guardia en su tumba después de su muerte— respetada sólo por el necio"), los objetos ("la cabaña con patas de gallina", los talismanes), etc. A cada uno de estos motivos corresponde un signo convencional, una letra y una cifra, o una letra y dos cifras. Los motivos más o menos parecidos llevan la misma letra con cifras diferentes. Pero aquí se plantea una cuestión: si se es verdaderamente consecuente y si se codifica así todo el contenido de un cuento, ¿cuántos motivos se tendrán? Volkov da alrededor de doscientas cincuenta siglas (no hay lista exacta). Es evidente que se han dejado a un lado muchos motivos, que

Volkov ha hecho una elección, pero no sabemos cuál. Habiendo aislado así los motivos, Volkov transcribe los cuentos traduciendo mecánicamente los motivos a siglas y comparando sus respectivas fórmulas. Los cuentos que se parecen dan, por supuesto, fórmulas parecidas. Las transcripciones ocupan todo el libro. La única "conclusión" que de él se saca es la afirmación de que los cuentos parecidos se parecen, lo cual no lleva a ninguna parte ni sirve para nada.

Vemos cuál es el carácter de los problemas estudiados por la ciencia. El lector poco preparado podría plantearse una pregunta: ¿no se ocupa la ciencia de abstracciones absolutamente inútiles en realidad? Que un motivo sea descomponible o no, ¿no es exactamente igual? ¿Qué importa saber cómo aislar los elementos fundamentales, cómo clasificar los cuentos, si hay que estudiarlos desde el punto de vista de los motivos o de los temas? Uno desearía que se plantearan preguntas más concretas más tangibles, preguntas más accesibles a quienes, sencillamente, les gustan los cuentos. Pero tal exigencia está basada en un error. Hagamos una comparación. ¿Puede hablarse de la vida de una lengua sin saber nada de las partes del discurso, es decir de ciertos grupos de palabras dispuestas según las leyes de sus transformaciones? Una lengua viva es un dato concreto, la gramática es su soporte abstracto. Tales substratos se encuentran en la base de muy numerosos fenómenos de la existencia, y justamente sobre ellos se centra la atención de la ciencia. Ningún hecho concreto podría recibir explicación si estas bases abstractas no fueran antes objeto de un estudio.

La ciencia no se limita a las cuestiones que abordamos aquí. Sólo hemos hablado de problemas relacionados con la morfología. No hemos abordado, en particular, el inmenso campo de las investigaciones históricas. Estas pueden ser, en apariencia, más interesantes que las investigaciones morfológicas, y se ha trabajado mucho en ese terreno. Pero la cuestión general de saber de dónde vienen los cuentos no está resuelta en su totalidad, aunque existan ciertamente leyes que rigen su nacimiento y su desarrollo, pero que todavía esperan ser formuladas. Para compensar, ciertos problemas particulares han sido estudiados con tanto mayor interés. Sería inútil una enumeración de nombres y de obras. Pero afirmamos que mientras no exista un estudio morfológico correcto, no puede haber un buen estudio

histórico. Si no sabemos descomponer un cuento según sus partes constitutivas, no podemos establecer comparación alguna que resulte justificada. Y si no podemos hacer comparaciones, ¿cómo podremos proyectar alguna luz, por ejemplo, sobre las relaciones indo-egipcias, o sobre las relaciones de la fábula griega con la fábula india? Si no sabemos comparar dos cuentos entre sí, ¿cómo estudiar los lazos existentes entre el cuento y la religión, cómo comparar los cuentos y los mitos? Y, finalmente, igual que todos los ríos van a dar a la mar, todos los problemas del estudio de los cuentos deben conducir al fin a la solución de ese problema esencial que sigue siempre planteado, el de la similitud de los cuentos del mundo entero. ¿Cómo explicar que la historia de la reina-rana se parezca en Rusia, en Alemania, en Francia, en la India, entre los indios americanos y en Nueva Zelanda, cuando no puede probarse históricamente ningún contacto entre esos pueblos? Este parecido no puede ser explicado si tenemos una imagen inexacta de su naturaleza. El historiador sin experiencia en lo que concierne a los problemas morfológicos no verá el parecido allí donde efectivamente se encuentra; dejará a un lado correspondencias muy importantes para él, pero en las que no se habrá fijado; al contrario, donde haya creído ver un parecido, el especialista en morfología podrá enseñarle que los fenómenos comparados son absolutamente heterogéneos.

Vemos que el estudio de las formas acarrea más de un problema. Pero no rehusaremos por ello este trabajo analítico, meticuloso y poco glorioso, complicado además por el hecho de que se emprende desde un punto de vista formal y abstracto. Porque este trabajo ingrato y "poco interesante" conduce a las construcciones generales, al trabajo "interesante".

2. METODO Y MATERIA

> Yo estaba absolutamente convencido de que un tipo general, fundado en transformaciones, pasa por todos los seres orgánicos, y que se le puede observar fácilmente en todas sus partes en cualquier corte medio.
>
> GOETHE.

Intentaremos, en primer lugar, definir nuestra tarea.

Como ya hemos observado en el prefacio, esta obra está consagrada a los cuentos *maravillosos*. La existencia de los cuentos maravillosos en tanto que categoría particular será admitida como una hipótesis de trabajo indispensable. Por cuentos maravillosos, entendemos los que están clasificados en el índice de Aarne y Thompson entre los números 300 y 479. Esta definición preliminar es artificial, pero más adelante se presentará la ocasión de dar otra que sea más precisa; la extraeremos de las conclusiones mismas a las que hayamos llegado. Nos propondremos comparar entre sí los temas de estos cuentos. Para ello, aislaremos en primer lugar las partes constitutivas de los cuentos maravillosos según métodos particulares (cf. más adelante), luego compararemos los cuentos según sus partes constitutivas. El resultado de este trabajo será una morfología, es decir una descripción de los cuentos según sus partes constitutivas y las relaciones de estas partes entre ellas y con el conjunto.

¿Cuáles son los métodos que permiten efectuar una descripción exacta de los cuentos?

Compararemos entre sí los casos siguientes:

1. El rey da un águila a un valiente. El águila se lleva a éste a otro reino *(171)*.

2. Su abuelo da un caballo a Sutchenko. El caballo se lleva a Sutchenko a otro reino *(132)*.

3. Un mago da una barca a Iván. La barca se lleva a Iván a otro reino *(138)*.

4. La reina da un anillo a Iván. Dos fuertes mozos surgidos del anillo llevan a Iván a otro reino *(156)*, etc.

En los casos citados, encontramos valores constantes y valores variables. Lo que cambia, son los nombres (y al mismo tiempo los atributos) de los personajes; lo que no cambia son sus acciones, o sus funciones. Se puede sacar la conclusión de que el cuento atribuye a menudo las mismas acciones a personajes diferentes. Esto es lo que nos permite estudiar los cuentos *a partir de las funciones de los personajes.*

Deberemos determinar en qué medida estas funciones representan efectivamente los valores constantes, repetidos, del cuento. Todos los demás problemas dependerán de la respuesta a esta primera pregunta: ¿cuántas funciones puede incluir un cuento?

El estudio demuestra que las funciones se repiten de una manera asombrosa. Así es como para poner a prueba a la joven hermosa encontraremos tanto a Baba Yaga como a Morozka, al oso, al silvano o a la cabeza de burro. Prosiguiendo estas investigaciones se puede establecer que los personajes de los cuentos, por diferentes que sean, realizan a menudo las mismas acciones. El medio mismo por medio del cual se realiza una función puede cambiar: se trata de un valor variable. Morozko actúa de forma diferente a Baba Yaga. Pero la función en cuanto tal es un valor constante. En el estudio del cuento, la única pregunta importante es saber *qué* hacen los personajes; *quién* hace algo y *cómo* lo hace son preguntas que sólo se plantean accesoriamente.

Las funciones de los personajes representan esas partes constitutivas que pueden reemplazar a los *motivos* de Veselovski o a los *elementos* de Bédier. Anotemos que la repetición de funciones por ejecutantes diferentes ha sido observada hace ya tiempo por los historiadores de las religiones en los mitos y creencias, pero que no ha sido por los historiadores del cuento. Así como los caracteres y las funciones de los dioses se desplazan de unos a otros y pasan incluso, finalmente, a los santos cristianos, las funciones de ciertos personajes de los cuentos pasan a otros personajes. Podemos decir, anticipando, que las funciones son extremadamente poco numerosas, mientras que los

personajes son extremadamente numerosos. Esto explica el doble aspecto del cuento maravilloso: por una parte, su extraordinaria diversidad, su abigarrado pintoresquismo, y por otra, su uniformidad no menos extraordinaria, su monotonía.

Las funciones de los personajes representan, pues, las partes fundamentales del cuento, y son ellas las que debemos aislar en primer lugar.

Para ello hay que definir las funciones. Esta definición debe ser el resultado de dos preocupaciones. En primer lugar, no debe tener nunca en cuenta al personaje-ejecutante. En la mayor parte de los casos, se designará por medio de un sustantivo que exprese la acción (prohibición, interrogación, huída, etc.). Luego, la acción no puede ser definida fuera de su situación en el curso del relato. Hay que tener en cuenta la significación que posee una función dada en el desarrollo de la intriga.

Si Iván se casa con la princesa, se trata de algo distinto que si el padre se casa con una viuda madre de dos hijas. Otro ejemplo: en un primer caso, el protagonista recibe de su padre cien rublos y, a continuación, se compra con este dinero un gato adivino; en otro caso, el héroe recibe dinero para recompensarle por la hazaña que acaba de realizar, y ahí se acaba el cuento. Nos encontramos, a pesar de la identidad de la acción (el regalo de una cantidad de dinero) ante elementos morfológicamente diferentes. Vemos, pues, que actos idénticos pueden tener significaciones diferentes, y a la inversa. *Por función, entendemos la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga.*

Las observaciones presentadas pueden ser formuladas brevemente de la siguiente manera:

1. *Los elementos constantes, permanentes, del cuento son las funciones de los personajes, sean cuales fueren estos personajes y sea cual sea la manera en que cumplen esas funciones. Las funciones son las partes constitutivas fundamentales del cuento.*

2. *El número de funciones que incluye el cuento maravilloso es limitado.*

Una vez aisladas las funciones, se plantea otra pregunta: ¿en qué grupo y en qué orden se presentan estas funciones? Hablemos en primer lugar de su orden. Algunos piensan que viene dado por el azar. Veselovski escribe: "La elección y la *disposi-*

ción de las tareas y de los encuentros [ejemplos de motivos. V. P.] ...supone una cierta *libertad*" [1]. Chklovski expresa esta idea de una manera más clara aún: "No se comprende en absoluto por qué, en los préstamos, el orden *fortuito* [el subrayado es de Chklovski. V. P.] de los motivos debe conservarse. En los testimonios, es justamente el orden de los acontecimientos el primero que se altera" [2]. Esta comparación con los relatos que hacen los testigos de un incidente es desafortunada. Si los testigos alteran el orden de los sucesos, su relato no tiene sentido: el orden de los sucesos tiene sus leyes, y la narración literaria tiene leyes semejantes. El robo no puede producirse antes de echar abajo la puerta. En lo que concierne al cuento, éste tiene sus leyes absolutamente particulares y específicas. La sucesión de los elementos, como veremos más adelante, es en el cuento rigurosamente *idéntica*. La libertad en este terreno está limitada muy estrechamente, en un grado que puede ser determinado con precisión. Llegamos a la tercera tesis fundamental de nuestro trabajo, tesis que desarrollaremos más adelante:

3. *La sucesión de las funciones es siempre idéntica.*

Debemos observar que las leyes citadas conciernen sólo al folklore. No constituyen una particularidad del cuento en cuanto tal. Los cuentos creados artificialmente no están sometidos a ellas.

En lo que concierne al agrupamiento, hay que saber en primer lugar que todos los cuentos no tienen, ni muchos menos, todas las funciones Pero eso no modifica de ninguna manera la ley de sucesión. La ausencia de ciertas funciones no cambia la disposición de las demás. Volveremos sobre este fenómeno; examinemos, de momento, el agrupamiento de las funciones en el sentido propio de la palabra. El simple hecho de plantear la cuestión sugiere la hipótesis siguiente: una vez aisladas las funciones, podrán agruparse los cuentos que alinean las mismas funciones. Podrán ser considerados como cuentos del *mismo tipo*. Sobre esta base será posible, a continuación, elaborar un índice de tipos basado no en los temas, signos algos vagos e inciertos, sino sobre propiedades estructurales precisas. Esto, efectivamente, será posible. Pero si continuamos comparando los tipos estructurales entre sí, podremos hacer la observación siguiente, absolutamente inesperada: las funciones no pueden ser repartidas según ejes que se excluyan mutuamente. Este fenómeno nos aparece de la forma más concreta posible en el capítulo siguiente y en el último capítulo de esta obra. Anticipadamente, puede explicarse de la forma siguiente: si se designa por *A* la función que se encuentra siempre en primer lugar y por *B* la función (caso de que exista) *que va siempre detrás de ella*, todas las funciones conocidas en el cuento se disponen según un relato *único*, nunca se salen de la fila, se excluyen ni se contradicen. En algún caso podía esperarse llegar a tal conclusión. Evidentemente, se podía pensar más bien que allí donde se encontrara la función *A* no podrían encontrarse otras ciertas funciones pertenecientes a otros relatos. Esperábamos descubrir varios ejes; sin embargo, no hay más que uno solo para todos los cuentos maravillosos. Todos son del mismo tipo, y las combinaciones de que hablamos más arriba son las subdivisiones de este tipo. A primera vista, esta conclusión parece absurda e incluso bárbara, pero se puede verificar de la manera más precisa. Este fenómeno representa de hecho un problema muy complejo al cual deberemos volver todavía. Suscita toda una serie de preguntas.

He aquí, pues la cuarta tesis fundamental de nuestro trabajo:

4. *Todos los cuentos maravillosos pertenecen al mismo tipo en lo que concierne a su estructura.*

Abordaremos ahora la demostración y el desarrollo de estas tesis. Debemos advertir aquí que el estudio del cuento debe llevarse (y fue llevado, efectivamente, en nuestro trabajo) según un método rigurosamente deductivo, es decir, yendo del corpus a las conclusiones. Pero la *exposición* puede ir en sentido inverso, porque es más fácil seguir su desarrollo si el lector conoce de antemano los fundamentos generales de este trabajo.

Sin embargo, antes de pasar al estudio mismo de los cuentos, debemos responder a una pregunta: ¿qué importancia debe tener el corpus al que se aplica este estudio? Parece, a primera vista, que haya que reunir todos los cuentos existentes. De hecho, no es necesario. Como estudiamos los cuentos a partir de las funciones de los personajes, podemos cesar en el análisis del corpus en cuanto percibamos que los cuentos nuevos no aportan ninguna función nueva. Por supuesto, es necesario que el corpus de control examinado por el investigador sea importante. Pero no es necesario utilizarlo todo en un libro. Hemos comprobado que cien cuentos sobre temas diversos constituyen un corpus

ampliamente suficiente. Cuando ha constatado que ya no se encuentra ninguna función nueva, el morfólogo puede cesar en esta labor; el estudio continuará por otros caminos (composición de índices, sistemática completa, estudio histórico, estudio del conjunto de los procedimientos literarios, etc.). Pero si el corpus puede ser limitado cuantitativamente, eso no quiere decir que se pueda entresacar a gusto de uno. Debe imponerse desde fuera. Tomaremos la colección de Afanassiev, empezaremos el estudio de los cuentos por el número 50 (que es, de acuerdo con el plan de Afanassiev, el primer cuento maravilloso de su colección) y lo continuaremos hasta el número 151. Es seguro que esta limitación del corpus despertará muchas objeciones, pero está justificada teóricamente. Para que lo sea de forma más amplia aún hay que preguntarse en qué medida se repiten los fenómenos ligados al cuento. Si se repiten mucho, podemos contentarnos con un corpus limitado. Si se repiten poco, es imposible. La repetición de las partes constitutivas fundamentales del cuento sobrepasa, como veremos más adelante, todo lo que se podía esperar. Por consiguiente, es teóricamente posible darse por satisfecho con un corpus limitado. Prácticamente, esta limitación se justifica por el hecho de que la utilización de un gran número de cuentos aumentaría considerablemente el volumen de este libro. Y no es la cantidad de los cuentos lo importante, sino la calidad del estudio que se les aplica. Cien cuentos constituyen nuestro corpus de trabajo. El resto es un corpus de control, de gran importancia para el investigador, pero cuyo interés no pasa de ahí.

3. FUNCIONES DE LOS PERSONAJES

Enumeramos en este capítulo las funciones de los personajes en el orden dictado por los cuentos mismos.

De cada función, daremos: 1.°, una breve descripción de la acción que representa; 2.°, una definición lo más resumida posible; 3.°, el signo convencional que le hemos atribuido (los signos permiten, después, hacer comparaciones esquemáticas sobre la estructura de los cuentos). En seguida pondremos ejemplos. En la mayoría de los casos, éstos están lejos de agotar nuestro corpus y sirven sólo como muestras. Se subdividen en varios grupos. Entre estos grupos y la definición existe la misma relación que entre las *especies* y el *género*. El trabajo fundamental consiste en aislar los *géneros*. El estudio de las *especies* no puede formar parte de las tareas de la morfología general. Las especies pueden subdividirse en *variantes*: es el punto de partida de una sistematización. La lista que viene a continuación no persigue tales fines. Los ejemplos están en ella sólo para ilustrar y mostrar la existencia de la función como unidad del tipo género. Todas las funciones, ya lo hemos advertido, se alinean en un relato único y continuo. Nuestra lista de funciones representa la base morfológica de los cuentos maravillosos en general [1].

Los cuentos empiezan habitualmente con la exposición de una situación inicial. Se enumeran los miembros de la familia, entre los que el futuro protagonista (por ejemplo un soldado) se presenta simplemente mediante la mención de su nombre o la descripción de su estado. Aunque ésta situación no sea una función, no por ello deja de representar un elemento morfológico importante. Las clases de principios de los cuentos se examinarán al final de esta obra. A este elemento lo definimos como *situación inicial*. Lo designamos con a.

El principio va seguido por las siguientes funciones:

I. UNO DE LOS MIEMBROS DE LA FAMILIA SE ALEJA DE LA CASA (definición: *alejamiento*, designado con β)[2].

1. El alejamiento puede ser el de una persona de la generación adulta. Los padres se van a trabajar *(113)*. "El príncipe tuvo que partir para un largo viaje, abandonar a su mujer y dejarla entre gentes extrañas" *(265)*. "Partió (el mercader) a países extranjeros" *(197)*. Las formas habituales del alejamiento son: para ir a trabajar, al bosque, para dedicarse al comercio, a la guerra, "para ocuparse de sus asuntos" (β^1).

2. *La muerte de los padres* representa una forma reforzada del alejamiento (β^2).

3. A veces, son los miembros de la generación joven los que se alejan. Se van a hacer una visita *(101)*, para ir a pescar *(108)*, de paseo *(137)*, a buscar fresas *(224)*.

II. RECAE SOBRE EL PROTAGONISTA UNA PROHIBICION (definición: *prohibición*, designada con γ).

1. "*No debes mirar* lo que hay en esta habitación" *(59)*. "Cuida de tu hermano, no salgas de casa" *(113)*. "Si viene Baba Yaga, *no digas nada*, cállate" *(106)*. "El príncipe le regañó durante largo rato, *le prohibió bajar* de su habitación" *(265)*, etcétera. La prohibición de salir a veces se refuerza o reemplaza por la colocación de los hijos en un foso *(201)*. A veces, por el contrario, encontramos una forma debilitada de la prohibición bajo la apariencia de una oración o de un consejo: la madre disuade a su hijo de ir a pescar: "Todavía eres pequeño" *(108)*, etcétera. El cuento menciona, en general, primero el alejamiento y luego la prohibición. De hecho, los sucesos han ocurrido, por supuesto, en el orden inverso. También puede hablarse de una prohibición sin relación alguna con el alejamiento: prohibición de coger manzanas *(230)*, de levantar la pluma de oro *(169)*, de abrir una caja *(219)*, de besar a su hermana *(219)* (γ^1).

2. La forma inversa de la prohibición es la orden o la proposición: llevar la comida a los campos *(133)*, llevar a su hermano menor al bosque *(244)* (γ^2).

Para una mejor comprensión de nuestro propósito, nos permitiremos ahora una disgresión. El cuento, a continuación, presenta la llegada repentina (aunque, en cierta manera, preparada) de la desgracia. A ella va ligada la imagen ofrecida por la situación inicial, imagen de una felicidad particular, a veces subrayada con especial énfasis. El rey posee un espléndido jardín donde crecen manzanas de oro; los viejos padres aman tiernamente a su pequeño Ivachka, etc. La prosperidad agrícola es una de las formas especiales en que se encarna esa felicidad: un campesino y su hijo han hecho una magnífica siega de heno. Aparece a menudo la descripción de semillas que crecen de una manera extraordinaria. Esta felicidad sirve evidentemente de fondo de contraste para hacer destacar la desgracia que va a seguirle. El espectro de la adversidad, aunque invisible, planea ya por encima de esta familia feliz. De ahí las prohibiciones —de salir, etc. El alejamiento mismo de los mayores prepara esa desgracia, crea el momento que le es favorable. Tras la partida o la muerte de sus padres, los niños pasan a depender de sí mismos. A veces, la prohibición aparece en forma de orden. Si se encarga a los hijos que vayan al campo o al bosque, la ejecución de esta orden tendrá las mismas consecuencias que la ruptura de la prohibición de ir al campo o al bosque.

III. SE TRANSGREDE LA PROHIBICION (definición: *transgresión*, designada con δ).

Las formas de la transgresión corresponden a las formas de la prohibición. Las funciones II y III constituyen un elemento *doble* cuya segunda parte puede existir a veces sin la primera. Las princesas van al jardín (β^3), *vuelven con retraso* a casa. Falta la prohibición de no volver tarde. La orden ejecutada (δ^2) corresponde, como hemos advertido, a la prohibición transgredida (δ^1).

Ahora hace su entrada en el cuento un nuevo personaje; se le puede calificar de *agresor del protagonista* (de *malo*). Su papel consiste en turbar la paz de la familia feliz, en provocar una desgracia, en hacer daño, en causar un perjuicio. El enemigo del protagonista puede ser un dragón, un diablo, un bandido, una bruja, una madrastra, etc. En el curso de la acción aparecen, por lo general, nuevos personajes; estudiaremos esta cuestión en un capítulo particular. El agresor, pues, ha hecho su aparición en la trama. Ha llegado volando, a la chita callando, etcétera, y empieza a actuar.

IV. EL AGRESOR INTENTA OBTENER NOTICIAS (definición: *interrogatorio*, designado con ε).

1. El interrogatorio tiene por fin el descubrimiento del lugar en que se encuentran los niños, a veces del lugar donde se encuentran objetos preciosos, etc. El oso: "¿Quién me dirá a dónde han ido los hijos del rey?" *(201)*. El intendente: "¿De dónde sacais esas piedras finas?" *(197)*. El pope en la confesión: "¿Qué es lo que te ha permitido reponerte tan rápido?" *(258)*. La princesa: "Dime, Iván, hijo de mercader, ¿dónde reside tu sabiduría?" *(209)*. "¿De qué vive la perra?", se preguntaba la hija de Baba Yaga. Y envía a Simpleojo, Dobleojo y Tripleojo para que intenten descubrir qué es ello *(100)* (ε^1).

2. La inversión del interrogatorio aparece en forma de preguntas planteadas al agresor por su víctima. "¿Dónde está tu muerte, Kochtcheï?" *(156)*. "¡Qué rápido es vuestro caballo! ¿Puede encontrarse en alguna parte otro caballo como ése, capaz de correr por delante del vuestro? *(160)*. (ε^2).

3. En algunos casos aislados aparece el interrogatorio hecho por personas interpuestas (ε^3).

V. EL AGRESOR RECIBE INFORMACIONES SOBRE SU VICTIMA (definición: *información*, designada con ξ).

1. El agresor recibe inmediatamente una respuesta a su pregunta. El formón responde al oso: "Llévame a la corte y tírame al suelo; donde me hinque, allí habrá que cavar" *(201)*. A la pregunta sobre las piedras finas, la mujer del mercader responde al intendente: "Es una gallina la que nos las pone" *(197)*, etc. Nos encontramos, de nuevo, ante funciones emparejadas. A menudo se presentan en forma de diálogo. Aquí se sitúa, entre otros, el diálogo de la madrastra con su espejo. Aunque la madrastra no plantea ninguna pregunta directa sobre su hijastra, el espejo le responde: "Eres bella, sin duda, pero tienes una hijastra que vive en la casa de unos soldados en el bosque dormido —ella es aún más hermosa que tú." Hay otros casos también en que la segunda mitad de la pareja puede existir sin la primera. La información toma entonces la forma de una imprudencia. La madre llama a su hijo a gritos para que vuelva

a casa y denuncia así su presencia a la bruja *(108)*. El viejo ha recibido un saco encantado. Colma de regalos a su comadre traicionando así ante ella el secreto de su talismán *(187)* (ξ^1).

2-3. El interrogatorio, invertido o de otra forma, deja entrever la respuesta correspondiente. Kochtcheï traiciona el secreto de su muerte *(136)*, el secreto del caballo fogoso *(159)*, etcétera (ξ^2 y ξ^3).

VI. EL AGRESOR INTENTA ENGAÑAR A SU VICTIMA PARA APODERARSE DE ELLA O DE SUS BIENES (definición: engaño, designado con η).

El agresor del protagonista, o el malo, empieza tomando un aspecto distinto. El dragón se transforma en cabra de oro *(162)*, en un hermoso joven *(202)*. La bruja se transforma en "una buena vieja" *(225)*. Imita la voz de la madre *(108)*. El pope se cubre con una piel de cabra *(258)*. La ladrona aparenta ser una mendiga *(139)*.

La función misma se encarga de continuar.

1. El agresor actúa por medio de la persuasión: la bruja ofrece un anillo *(114)*, la comadre propone tomar un baño de vapor *(187)*, la bruja propone quitarse la ropa *(259)*, tomar un baño en el estanque *(265)* (η^1).

2. Actúa utilizando de inmediato medios mágicos. La madrastra da a su hijastro galletas envenenadas *(233)*. Pincha en sus vestidos una aguja mágica *(233)* (η^2).

3. Actúa utilizando otros medios engañosos o violentos. Las malas hermanas rodean de cuchillos y de puntas la ventana por donde tiene que pasar Finist *(234)*. El dragón aparta las virutas que indican a la joven el camino que la conducirá a sus hermanos *(133)* (η^3).

VII. LA VICTIMA SE DEJA ENGAÑAR Y AYUDA ASI A SU ENEMIGO A SU PESAR (definición: *complicidad*, designada con θ).

1. El protagonista se deja convencer por su agresor, es decir, acepta el anillo va a tomar un baño de vapor, a bañarse, etcétera. Se advierte que si las *prohibiciones* son *transgredidas*

siempre, las *proposiciones engañosas*, al contrario, siempre son *aceptadas* y *ejecutadas* (θ^1).

2-3. Reacciona mecánicamente a la utilización de medios mágicos o de otro tipo, es decir, se duerme, se hiere, etc. Esta función puede existir también sin la precedente: nadie ha hecho nada para dormir al protagonista, pero de pronto se duerme espontáneamente, evidentemente para facilitar el trabajo de su enemigo (θ^2 y θ^3).

La proposición engañosa y la aceptación correspondiente toman una forma particular en el pacto engañoso ("Dame lo que no conozcas de tu casa.") En estas circunstancias, el acuerdo se obtiene por medio de la violencia, aprovechándose el enemigo de una situación difícil en que se encuentra su víctima (huída del rebaño, miseria extrema, etc.). A veces, esta situación difícil es creada a propósito por el agresor, el oso atrapa al rey por la barba *(201)*. Se puede definir a este elemento como una *fechoría previa* (lo designaremos con *x*, para distinguirlo de las otras formas de engaño).

VIII. EL AGRESOR DAÑA A UNO DE LOS MIEMBROS DE LA FAMILIA O LE CAUSA PERJUICIOS (definición: *fechoría*, designada con *A)*.

Esta función es extremadamente importante, porque es ella la que da al cuento su movimiento. El alejamiento, la ruptura de la prohibición, la información, el engaño conseguido preparan esta función, la hacen posible o simplemente la facilitan. Por esto pueden considerarse las siete primeras funciones como la parte *preparatoria* del cuento, mientras que la intriga va ligada al momento de la fechoría. Las formas que reviste esta fecharía son extremadamente variadas.

1. *El agresor rapta a un ser humano* (A^1). El dragón rapta a la hija del rey *(131)*, a la hija de un campesino *(133)*. La bruja rapta a un niño pequeño *(108)*. Los hermanos mayores raptan a la novia del más pequeño *(168)*.

2. *Roba o se lleva un objeto mágico*[3] (A^2). "El mozo valiente" roba el cofre mágico *(189)*. La princesa roba la camisa mágica *(203)*. Pulgarcito roba el caballo mágico *(138)*.

2a. La supresión violenta del auxiliar mágico constituye una categoría particular de esta forma de rapto. La madrastra da

orden de degollar a la vaca mágica *(100, 101)*. El intendente da orden de cortar el cuello a la gallina o a la oca maravillosa *(195, 197)* (A^{II}).

3. *Saquea o destruye lo que ha sido sembrado* (A^3). La yegua se come una pila de heno *(105)*. El oso roba la avena *(143)*. La grulla roba los guisantes *(186)*.

4. *Arrebata la luz del día* (A^4). Este caso no aparece más que una sola vez *(135)*.

5. *Comete un robo o un rapto de alguna otra manera* (A^5). El objeto del rapto experimenta variaciones considerables, y es inútil enumerar todas las formas que adopta. Como veremos más adelante, la naturaleza de este objeto no tiene incidencia sobre el desarrollo de la acción. Sería, lógicamente, más justo considerar todos los raptos como una forma única de la fechoría inicial, y las formas del rapto, determinadas por su objeto, como variedades y no como especies. Pero es más cómodo técnicamente aislar algunas de sus formas principales y agrupar las otras. Ejemplos: El pájaro de fuego roba todas las manzanas de oro *(168)*. La bestia feroz acude todas las noches a devorar animales en el zoológico del rey *(132)*. El general roba la espada (no mágica) del rey *(259)*, etc.

6. *Inflige daños corporales* (A^6). La criada arranca los ojos a su señora *(127)*. La princesa corta los pies de Katoma *(125)*. Es interesante anotar que estas formas representan también (desde el punto de vista morfológico) un rapto. La criada, por ejemplo, guarda los ojos en su bolsa y se los lleva; a continuación, le serán quitados por los mismos medios que los otros objetos robados y serán devueltos a su sitio. Lo mismo sucede con un corazón arrancado.

7. *Provoca una desaparición repentina* (A^7). Generalmente esta desaparición es el resultado de prácticas mágicas o engañosas. La madrastra duerme a su hijastro. La novia de éste desaparece para siempre *(232)*. Las hermanas rodean de cuchillos y agujas la ventana de la joven, por donde debe entrar Finist; éste se hiere en las alas y desaparece para siempre *(234)*. La mujer abandona a su marido huyendo sobre una alfombra mágica *(192)*. El cuento núm. *267* da una forma interesante de esta desaparición. En este caso, viene provocada por el protagonista mismo, que prende fuego a la pelliza de su mujer embru-

jada; ésta desaparece para siempre. Se puede incluir aquí igualmente el caso particular del cuento núm. *219*. Un beso embrujado sumerge a la novia en un olvido total. La víctima es en este caso la novia misma, que pierde a su prometido (A^{VIII}).

8. *Exige o extorsiona a su víctima* (A^{8}). En general, esta forma de rapto es la consecuencia de un pacto engañoso. El rey de los mares exige al príncipe, y éste se va de su morada *(219)*.

9. *Expulsa a alguien* (A^{9}). La madrastra expulsa a su hijastra. El pope expulsa a su nieto *(143)*.

10. *Da la orden de tirar a alguien al mar* (A^{10}). El rey encierra a su hija y a su yerno en un tonel, y da la orden de tirar el tonel al mar *(165)*. Los padres abandonan a su hijo, dormido en una barca, en el mar *(247)*.

11. *Embruja a alguien o a algo* (A^{11}). Hay que advertir aquí que el agresor del protagonista realiza a menudo varias fechorías a la vez. Algunas formas de fechorías rara vez aparecen solas y tienden a unirse con otras. El embrujamiento es una de éstas. La mujer transforma a su marido en perro y lo expulsa lo que da A^{9} 11 *(246)*. La madrastra transforma a su hijastra en lince y la expulsa *(266)*. En los casos mismos en que la novia es transformada en pato y se va volando, se trata de hecho de una expulsión, aunque ésta no sea mencionada como tal *(264, 265)*.

12. *Efectúa una sustitución* (A^{12}). Se trata igualmente, en la mayoría de los casos, de una forma de fechoría que va acompañada de otra. El ama transforma a la prometida en un pato y la sustituye por su hija —lo que da A^{11} 12 *(264)*. La sirvienta ciega a la prometida del rey y se hace pasar por ella —A^{6} 12 *(127)*.

13. *Da orden de matar a alguien* (A^{13}). Esta forma es de hecho una expulsión modificada (reforzada). La madrastra ordena a un lacayo que estrangule a su hijastra durante un paseo *(210)*. La princesa da a sus servidores la orden de llevar a su marido al bosque y de matarle *(192)*. En estos casos, el agresor exige en general que le lleven el hígado y el corazón del muerto.

14. *Comete un asesinato* (A^{14}). En general, es igualmente una forma que acompaña a otros aspectos de la fechoría central y les sirve de refuerzo. La princesa roba la camisa mágica de su marido y le mata —lo que da A^{2} 14 *(208)*. Los hermanos matan al más joven de ellos y raptan a su prometida —A^{1} 14 *(168)*. La

hermana arrebata a su hermano las fresas que él ha cogido y le mata *(244)*.

15. *Encierra a alguien, lo aprisiona* (A^{15}). La princesa encierra a Iván en un calabozo *(256)*. El rey de los mares retiene a Semion en la cárcel *(256)*.

16. *Quiere obligar a alguien a casarse con él* (A^{16}). El dragón exige casarse con la princesa *(125)*.

16a. Lo mismo, entre parientes cercanos (A^{xvi}). El hermano exige casarse con su hermana *(114)*.

17. *Amenaza con realizar actos de canibalismo* (A^{17}). El dragón exige la princesa para devorarla *(171)*. El dragón ha devorado a todos los habitantes del pueblo; la misma suerte espera al último campesino que queda vivo *(146)*.

17a. Lo mismo, entre parientes cercanos (A^{xvii}). La hermana quiere comerse a su hermano *(92)*.

18. *Atormenta a alguien todas las noches* (A^{18}). El dragón *(192)*, el diablo *(115)* atormentan a la princesa todas las noches. La bruja llega volando a casa de la joven y mama de sus pechos *(193)*.

19. *Declara la guerra* (A^{19}). El rey vecino declara la guerra *(161)*. Otro caso parecido: El dragón devasta el reino *(137)*.

Aquí termina la lista exhaustiva de las formas de la fechoría en los límites del corpus escogido. Pero no todos los cuentos comienzan, forzosamente, por la realización de una fechoría. Existen otros principios, a menudo seguidos del mismo desarrollo que los cuentos que empiezan por la función *A*, la de la fechoría. Si examinamos este fenómeno, veremos que estos cuentos parten de una situación de *carencia* o de *penuria*, lo que da lugar a una búsqueda análoga a la búsqueda que sigue a la fechoría. De ahí la conclusión de que la penuria puede ser considerada como un equivalente, por ejemplo, del rapto. Consideremos la situación siguiente: la princesa roba el talismán de Iván. El resultado de este robo es que a Iván le falta su talismán. Así vemos que el cuento, dejando a un lado la fechoría, empieza muy a menudo directamente por la carencia. Iván tiene ganas de poseer una espada mágica o un caballo maravilloso. El rapto, al igual que la carencia, determinan el momento siguiente de la intriga: Iván parte en busca de lo que le falta. Se puede decir lo mismo de la novia raptada y de la novia que simplemente falta, etc. En el primer caso, se realiza una acción cuyo resultado

es una carencia y que da lugar a una búsqueda; en el segundo caso, hay una carencia ya existente que da lugar, ella también, a una búsqueda. En el primer caso, la carencia proviene del exterior, en el segundo, se reconoce desde dentro. Se puede comparar esta carencia a un cero, que en la serie de las cifras representa un valor determinado. Este momento puede ser descrito de la manera siguiente:

VIII-a. ALGO LE FALTA A UNO DE LOS MIEMBROS DE LA FAMILIA; UNO DE LOS MIEMBROS DE LA FAMILIA TIENE GANAS DE POSEER ALGO (definición: *carencia*, designada con *a)*.

Estos hechos se someten muy difícilmente a una clasificación. Podrían clasificarse según las diferentes formas que toma el reconocimiento de la carencia (cf. pp. 85 y 86), pero podemos limitarnos aquí a un rapto según su objeto. Se pueden distinguir las formas siguientes: 1.° Carencia de una novia (o de un amigo, de un ser humano en general). Esta diferencia es pintada a veces con mucha fuerza (el héroe está dispuesto a buscar una novia); en cambio otras no es ni siquiera mencionada. El héroe, soltero, parte en busca de una novia, y con eso comienza la acción (a^1). 2.° Se tiene necesidad, no se puede prescindir de un objeto mágico, manzanas, agua, caballo, espada, etc. (a^2). 3.° Se tiene necesidad de un objeto insólito (carente de fuerza mágica): pájaro de fuego, pato de plumas de oro, maravilla de las maravillas, etcétera. (a^3). 4.° Una forma específica: desaparece el huevo mágico con la muerte de Kochtcheï (con el amor de la princesa) (a^4). 5.° Formas racionalizadas: carencia de dinero, de medios de vida, etc. (a^5); anotemos, de paso, que estos comienzos realistas van seguidos a veces de desarrollos completamente fantásticos 6.° Varias otras formas (a^6). Si el objeto del rapto no tiene incidencia en la estructura del cuento, tampoco la tiene el objeto de la carencia. Desde el punto de vista de la morfología general, pues, no es necesario clasificar sistemáticamente todos los casos; la clasificación puede limitarse a los principales, agrupando los demás.

Hay un problema que nos obliga a pararnos aquí, a pesar nuestro: no todos los cuentos empiezan, necesariamente, por una fechoría o por la carencia que acabamos de describir. Al principio de la historia de Yemel el Tonto, por ejemplo, vemos

que el tonto pesca una trucha, pero no es ni porque la necesite ni para cometer una fechoría. Comparando un gran número de cuentos entre sí se descubre en seguida que ciertos elementos propios del *centro* del cuento son *trasladados al principio*; es el caso del ejemplo citado. El hecho de atrapar y de perdonar a un animal es un elemento típico, como lo veremos más adelante. De una manera general, los elementos *A* o *a* son indispensables en todos los cuentos de la categoría que estudiamos. No existen otras maneras de ligar el argumento en los cuentos maravillosos.

IX. SE DIVULGA LA NOTICIA DE LA FECHORIA O DE LA CARENCIA, SE DIRIGEN AL HEROE CON UNA PREGUNTA O UNA ORDEN, SE LE LLAMA O SE LE HACE PARTIR (definición: *mediación, momento de transición*, designado con *B)*.

Esta función hace aparecer en escena al héroe. En un análisis más minucioso, puede descomponerse en varias partes constitutivas, pero en nuestra perspectiva eso no tiene importancia. Los héroes son de dos tipos diferentes: 1. Si Iván parte en busca de una joven raptada que ha desaparecido del horizonte (así como del horizonte de los oyentes), él es el héroe del cuento, y no la joven. Se puede llamar a estos protagonistas *buscadores*. 2. Si se rapta o se expulsa a una joven o a un muchacho y el cuento los sigue sin interesarse por los que quedan, el héroe del cuento es la joven o el muchacho raptado o expulsado. En estos cuentos no hay buscador. El personaje principal puede ser llamado en ellos *héroe víctima*[4]. Más adelante veremos si los cuentos se desarrollan de la misma manera cuando ponen en escena al primero o al segundo tipo de héroe. El caso en que el cuento sigue por igual al buscador y a la víctima (cf. *Ruslán y Ludmila)* no existe en nuestro corpus. El momento de mediación aparece en los dos casos. Su sentido es provocar la partida del héroe.

1. *Se lanza una llamada de socorro, segunda de la llamada al héroe* (*B*). La llamada parte generalmente del rey y va acompañada de promesas.

2. *Se llama inmediatamente al héroe* (B^2).

La llamada se presenta en forma de orden o en forma de súplica. En el primer caso, va acompañada a veces de amenazas, en el segundo, de promesas, a veces de las dos cosas a la vez.

3. *El héroe se va de su casa* (B^3). En este caso, la iniciativa de la partida surge a menudo del héroe mismo, y no de un personaje mandatario. Sus padres le dan su bendición. A veces, el héroe no dice nada de su verdadera finalidad. Pide permiso para ir a pasear, etc., y de hecho parte a la lucha.

4. *Se difunde la noticia de la desgracia* (B^4). La madre cuenta a su hijo el rapto de su hija, que sucedió antes del nacimiento de éste; hecho esto, no le pide ayuda alguna. El hijo parte en busca de su hermana *(133)*. Más a menudo, el relato de la desgracia no lo hacen los padres, sino varias viejecillas, personas encontradas por casualidad, etc.

Estas cuatro formas de la función están relacionadas con el héroe-buscador. Las formas siguientes tienen que ver directamente con el héroe-víctima. La estructura del cuento pide, en calquier caso, que el héroe se vaya de su casa. Si la fechoría no es suficiente, el cuento utiliza para ello el momento de transición.

5. *El héroe expulsado es llevado lejos de su casa* (B^5). El padre lleva al bosque a la hija expulsada por la madrastra. Esta forma es muy interesante por varios motivos. Lógicamente, la acción del padre es inútil. Su hija podría irse sola al bosque. Pero el cuento precisa, en el momento de transición, que los padres estén presentes para presidir la partida del héroe. Se podría demostrar que se trata de una formación secundaria, pero esa es tarea que no entra en el propósito de una morfología general. Notemos además que se lleva también a la princesa exigida por el dragón. En este caso, se la deja en la orilla del mar. Pero, al mismo tiempo, se lanza una llamada. El desarrollo del argumento está determinado por la llamada, y no por el hecho de que se lleve a la princesa; esta acción, por tanto, no puede relacionarse, en este caso, con el momento de transición.

6. *El héroe condenado a muerte es liberado secretamente* (B^6). El cocinero o el arquero perdona a la joven o al muchacho, los libera, mata en su lugar a un animal para llevar su corazón y su hígado como prueba de su muerte *(210, 195)*. El momento de la función IX ha sido definido más arriba como el factor que provoca la partida del héroe de su casa. La llamada plantea la *necesidad* de partir; aquí encontramos la *posibilidad* de partir. La primera eventualidad caracteriza al héroe buscador, la segunda, al héroe-víctima.

7. *Se canta un canto quejumbroso* (B^7). Es la forma específica cuando ha habido asesinato (queja cantada por el hermano que ha quedado vivo, o por otros), brujería seguida de expulsión, tradición. Así se da a conocer la desgracia y puede producirse la reacción.

X. EL HEROE-BUSCADOR ACEPTA O DECIDE ACTUAR (definición: *principio de la acción contraria*, designado con *C*).

Este momento se caracteriza por declaraciones tales como: "Permítenos partir en busca de tus princesas", etc. A veces no se menciona, pero la decisión precede evidentemente a la búsqueda. Sólo existe en los cuentos cuyo héroe parte para efectuar una búsqueda. Los héroes expulsados, muertos, embrujados, traicionados, no tienen la voluntad de liberarse, y este elemento está entonces ausente.

XI. EL HEROE SE VA DE SU CASA (definición: *partida*, designada con ↑).

Esta partida representa algo distinto del alejamiento designado más arriba con β. La partida del héroe-buscador es, además, diferente de la del héroe-víctima. El primero tiene por finalidad una búsqueda, el segundo da sus primeros pasos por una camino sin pretender búsqueda ninguna, pero le esperan toda clase de aventuras. No hay que perder de vista el hecho siguiente: si raptan a una joven y el héroe parte en su búsqueda, son dos personas las que se van de su casa. Pero el camino que sigue el relato, el camino según el cual se desarrolla el argumento, es el camino del héroe-buscador. Por el contrario, si se expulsa, por ejemplo, a una joven, y si nadie parte en su busca, el relato sigue la partida y las aventuras del héroe-víctima. El signo ↓ indica la partida del héroe, se trate o no del héroe-buscador. En algunos cuentos, falta el desplazamiento en el espacio. Toda la acción se desarrolla en el mismo lugar. A veces, por el contrario, la partida se acentúa y toma la forma de una *huída*.

Los elementos *ABC* ↑ representan el nudo del argumento. A continuación se desarrolla la acción.

Un nuevo personaje entra en el cuento; se le puede llamar *donante*, o, con mayor precisión, *proveedor*. Habitualmente, el héroe lo encuentra por casualidad en el bosque, en el camino, etcétera (Cf. cap. VII, las formas de la entrada en escena de los

personajes.) El héroe —sea buscador o víctima— recibe de él un medio (generalmente mágico) que le permite a continuación solucionar el daño sufrido. Pero antes de recibir el objeto mágico, el héroe es sometido a ciertas acciones muy diversas que, sin embargo, le llevan todas a entrar en posesión de ese objetc.

XII. EL HEROE SUFRE UNA PRUEBA, UN CUESTIONARIO, UN ATAQUE, ETC., QUE LE PREPARAN PARA LA RECEPCION DE UN OBJETO O DE UN AUXILIAR MAGICO (definición: *primera función del donante,* designada con *D).*

1. *El donante hace pasar al héroe por una prueba* (D^1). Baba Yaga hace hacer a la joven trabajos caseros *(102).* Los bandidos del bosque proponen al héroe servirles durante tres años *(216).* El héroe debe trabajar tres años con un comerciante (racionalización realista *(115)),* ser barquero durante tres años sin pedir retribución *(128),* escuchar hasta el final una tonada de violín sin dormirse *(216).* Una manzana, un río, una sartén le ofrecen una comida muy simple *(113).* Baba Yaga le ordena que se acueste junto a su hija *(171).* El dragón le ordena que levante una pesada piedra *(128).* Esta orden, a veces, aparece escrita en la misma piedra; sucede también que unos hermanos, al encontrar una gran piedra, intentan levantarla por decisión propia. Baba Yaga da al protagonista la orden de guardar una manada de burros *(159),* etc.

2. *El donante saluda y pregunta al héroe* (D^2). Se puede considerar esta forma como un debilitamiento de la prueba. El saludo y las preguntas existen también en las formas ya citadas, pero en esos casos preceden a la prueba y no tienen el mismo carácter. En éste la prueba en sí está ausente, pero el cuestionario se parece a una prueba enmascarada. Si el héroe responde de forma grosera, no recibe nada; si responde con educación, recibe un caballo, un sable, etc.

3. *Un moribundo o un muerto le pide al héroe que le haga un servicio* (D^3). En algunos casos también esta forma toma un carácter de prueba. Una vaca formula un ruego al héroe: "No comas mi carne, recoge mis huesos, átalos en un pañuelo, siémbralos en el jardín y no me olvides jamás, y riégalos todas las mañanas" *(100).* En el cuento *201* un toro formula un ruego parecido. Pero en cambio en el cuento *179* este ruego adopta una

forma distinta: el padre al morir ordena a sus hijos que pasen tres noches sobre su tumba.

4. *Un prisionero pide al héroe que le libere* (D^4). Un hombrecillo de bronce, prisionero, le pide que le libere *(125).* El diablo encerrado en una torre pide al soldado que le libere *(236).* El cántaro pescado en el fondo del agua ruega al héroe que lo rompa; dicho de otro modo, el espíritu encerrado en el cántaro pide que se le libre *(195).*

4a. *Lo mismo pero precedido de la prisión del donante* ($_0D^4$). Por ejemplo, en el cuento *123* donde se captura a un silvano, nos damos cuenta de que esta acción no puede constituir una función indepediente: no hace más que preparar la petición del prisionero.

5. *Uno se dirige al protagonista pidiéndole gracia* (D^5). Esta forma podría considerarse como una variante de la anterior: sigue a la captura. En otros, el héroe apunta a un animal para matarle. Pesca un lucio que le pide que le suelte *(166).* Coge animales que le piden que les deje partir *(156).*

6. *Dos personas que discuten piden al héroe que reparta entre ellos su botín* (D^6). Dos gigantes le piden que reparta entre ellos un bastón y una escoba *(185).* La petición de los adversarios no aparece siempre expresada. Es el héroe el que a veces, por propia iniciativa, propone el reparto (d^6). Dos animales salvajes no se ponen de acuerdo para distribuir los despojos de su presa. El protagonista los reparte *(162).*

7. *Otras peticiones* (D^7). Las peticiones constituyen, para hablar con propiedad, una especie independiente, y sus diferentes aspectos forman sub-especies, pero para evitar un sistema de signos demasiado complejo podemos clasificar a las diferentes variedades como especies. Una vez aisladas las formas principales se pueden alinear las demás en un conjunto. Unos ratones piden que se les alimente *(102).* Un ladrón le pide a su víctima que le lleve lo que le ha robado *(228).* El caso siguiente puede relacionarse con dos categorías a la vez: Kuzinka atrapa a un zorro. El zorro le hace una súplica: "No me mates (el animal atrapado pido gracias D^5), ásame un pollo bien cebado" (segunda petición, D^7). Como la captura es anterior a estas peticiones, llamaremos a este caso $^0D^5{}_7$. Otro caso, que implica también una amenaza previa, o que el demandante se halle en una situación de impotencia: el héroe roba los vestidos de una bañista que le

pide que se los devuelva. A veces encontramos simplemente una situación de impotencia sin que se formule un ruego (pajarillos mojados por la lluvia, gato atormentado por unos niños). En estos casos el héroe tiene la posibilidad de hacer un servicio. Objetivamente nos encontramos también ante una prueba, aunque subjetivamente el héroe no la experimente como tal (d^7).

8. *Un ser hostil intenta aniquilar al héroe* (D^8). Una bruja intenta encerrar al héroe en un horno *(108)*. La dueña de la casa intenta, durante la noche, dar a sus huéspedes como comida a las ratas *(212)*. Una bruja intenta, durante la noche, cortar la cabeza al héroe *(105)*. Una bruja intenta matar al héroe por agotamiento, dejándole solo en una montaña *(243)*.

9. *Un ser hostil lucha con el héroe* (D^9). Baba Yaga se bate contra el héroe. La lucha en la casita del bosque contra diversos habitantes de los bosques se encuentra con bastante frecuencia. La lucha toma el aspecto de una gresca, de una paliza.

10. *Se le muestra al héroe un objeto mágico y se le propone un intercambio* (D^{10}). Un bandido le muestra una porra *(216)*, unos mercaderes le enseñan objetos insólitos *(212)*, un viejo le muestra una espada *(268)*. A cambio le piden otra cosa.

XIII. EL HEROE REACCIONA ANTE LAS ACCIONES DEL FUTURO DONANTE (definición: *reacción del héroe,* designada mediante *E)*.

En la mayoría de los casos la reacción puede ser positiva o negativa.

1. *El héroe supera (no supera) la prueba* (E).
2. *El héroe responde (no responde) al saludo del donante* (E^2).
3. *Hace al muerto (o no hace) el servicio pedido* (E^3).
4. *Libera al prisionero* (E^4).
5. *Perdona al animal que se lo pide* (E^5).
6. *Hace el reparto y reconcilia a los que regañaban* (E^6). La petición de los adversarios (o simplemente la disputa sin petición) provoca en muchos casos una nueva reacción. El héroe *engaña* a los adversarios enviándoles a buscar, por ejemplo, una flecha que él ha disparado, mientras se lleva él mismo los objetos de litigio (E^{VI}).
7. *El héroe realiza cualquier otro servicio.* Servicios que a

veces corresponden al ruego que se le ha dirigido, pero que otras muchas veces no tienen más causa que la bondad del protagonista. Una joven da de comer a los mendigos que pasan *(114)*. Las formas que tienen carácter religioso podrían constituir una subespecie particular. El héroe enciende un barrilito de incienso para gloria de Dios. También se puede citar aquí un caso de oración *(115)*.

8. *El héroe se salva de los ataques que se le dirigen haciendo que los medios que emplea para atacarle el personaje hostil se vuelvan contra él mismo* (E^8). Encierra a Baba Yaga en el horno después de haberle pedido que le enseñara cómo se hacía para entrar en él *(108)*. Los héroes cambian en secreto sus vestidos por los de las hijas de Baba Yaga que mata a éstas en su puesto *(105)*. La misma bruja queda en la montaña en la que pretendía abandonar al héroe *(243)*.

9. *El héroe vence (o no vence) al ser hostil* (E^9).

10. *El héroe acepta el intercambio, pero después utiliza la fuerza mágica del objeto contra el donante* (E^{10}). Un viejo propone al cosaco una espada que corta sola a cambio de un tonel mágico. El cosaco acepta el cambio y ordena en seguida a la espada que corte la cabeza al viejo, cosa que le permite recuperar el tonel *(270)*.

XIV. EL OBJETO MAGICO PASA A DISPOSICION DEL HEROE (definición: *recepción del objeto mágico,* designada por *F)*.

Los objetos mágicos pueden ser: 1.°, animales (caballo, águila, etcétera); 2.°, objetos de los que surgen auxiliares (el mechero y el caballo, el anillo y los jóvenes); 3.°, objetos que tienen propiedades mágicas como la maza, la espada, el violín, la bola y muchos otros; 4.°, cualidades recibidas directamente, como por ejemplo la fuerza, la capacidad para transformarse en animal, etcétera. Llamamos (condicionalmente por ahora) *objetos mágicos* a todos los que se transmiten de este modo. Las formas de transmisión son las siguientes:

1.° *El objeto se transmite directamente.* Los dones de esta especie tienen por lo general el carácter de recompensa. Un viejo da un caballo, unos animales del bosque regalan a sus cachorros, etcétera. A veces sucede que el protagonista en vez de recibir un

animal que queda a su disposición, recibe la capacidad de transformarse en animal (para los detalles, ver más abajo en el capítulo 6). Algunos cuentos terminan con la recompensa. En ese caso el regalo representa un cierto valor material y nunca un objeto mágico (f^1). Si la reacción del protagonista ha sido la negativa, la transmisión puede no darse *(F neg.)* o ceder el lugar a un severo castigo. El protagonista es comido, se hiela, se corta una correa sobre su espalda, se le arroja una piedra, etc. *(F. contr.)*.

2. *El objeto se halla en un lugar indicado* (F^2). Una vieja muestra el roble bajo el cual se encuentra el barco volador *(144)*. Un viejo muestra el campesino en cuya casa podrá cogerse el caballo mágico *(138)*.

3. *El objeto se fabrica* (F^3). "El brujo va a la orilla del mar, dibuja una barca sobre la arena y dice: "Y bien, amigos míos, ¿veis esta barca? —¡La vemos! —¡Sentaos dentro!" *(138)*.

4. *El objeto se vende y se compra* (F^4). El héroe compra una gallina mágica *(195)*, un gato y un perro mágico *(190)*. La forma intermedia entre la fabricación y la compra es la fabricación por encargo. El héroe encarga una cadena a un herrero *(105)*. Este caso se designa como F^4_3.

5. *El objeto cae por azar en las manos del héroe (lo encuentra)* (F^5). Iván ve un caballo en el campo y se sube en él *(132)*. Cae sobre un árbol que tiene manzanas mágicas *(192)*.

6. *A veces el objeto aparece espontáneamente* (F^6). Una escala que sirve para escalar la montaña aparece de repente *(156)*. Un tipo particular de aparición espontánea es cuando el objeto sale de la tierra (F^{VI}); de este modo pueden aparecer zarzas mágicas *(160, 101)*, varillas, un perro y un caballo, un enano, etcétera.

7. *El objeto se bebe o se come* (F^7). En este caso, para hablar propiamente, no se trata en realidad de una transmisión, pero esta forma no por eso se halla menos ligada, bajo determinadas condiciones, a las ya citadas. Tres tragos de un líquido proporcionan una fuerza excepcional *(125)*. Los despojos de pájaros dan a los héroes que los comen distintas cualidades mágicas *(195)*.

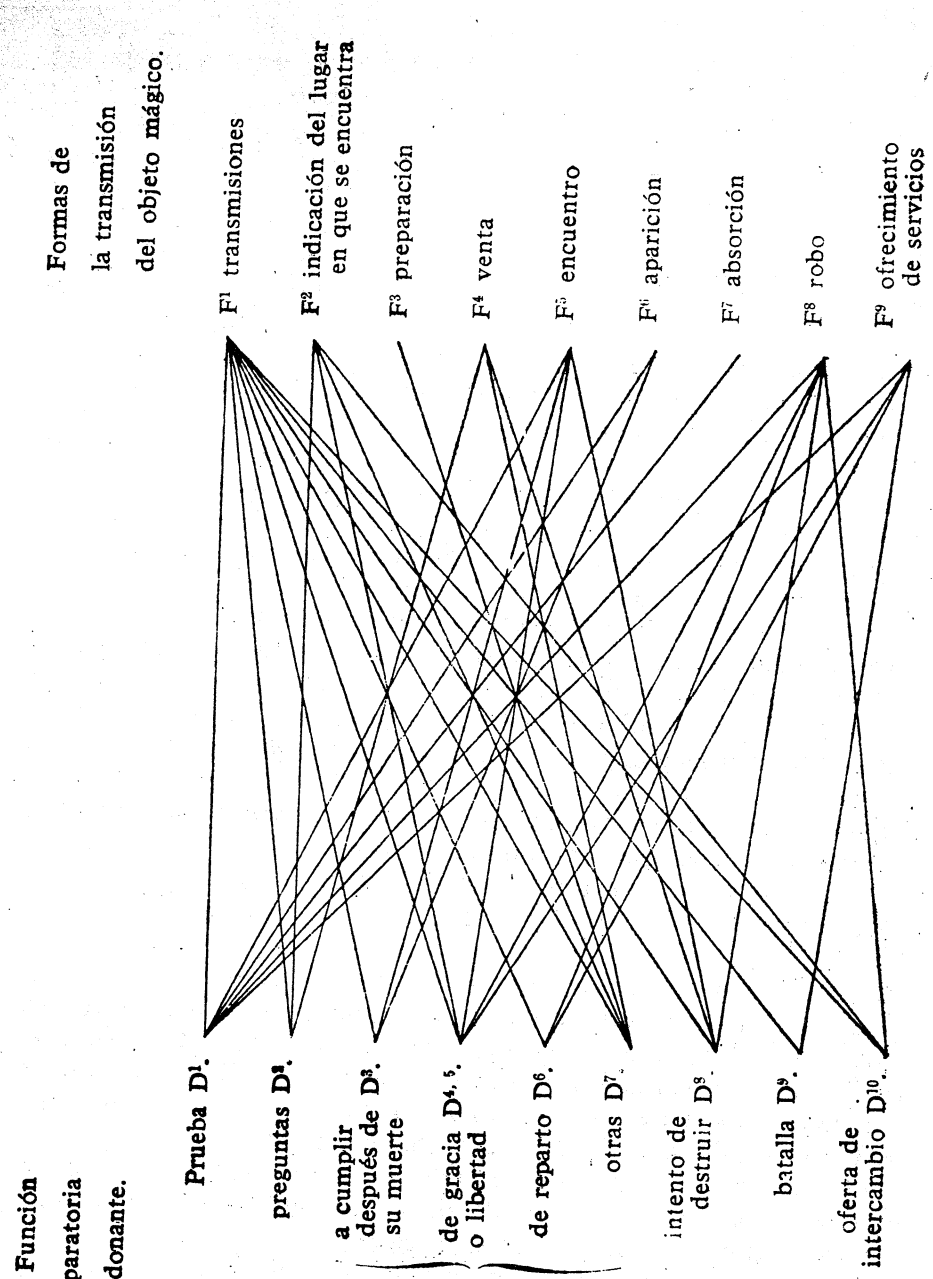
8. *Se roba el objeto* (F^8). El héroe roba el caballo a Baba Yaga *(159)*. Se apropia del objeto de una disputa *(197)*. La utilización del objeto mágico contra el personaje que acaba de

darlo a cambio de un objeto que el héroe le entrega puede ser considerada también como una forma de robo.

9. *Diferentes personajes se ponen a disposición del héroe* (F^9). Por ejemplo, un animal puede o bien ofrecer sus propios servicios al héroe o entregarle su cría. Esto equivale a entregarse a sí mismo. Comparemos los dos casos siguientes. El caballo no siempre es entregado directamente o atado a un ronzal. A veces el donante se contenta con comunicar una fórmula mágica que permite llamar al caballo. También puede suceder, por último, que Iván no reciba nada, propiamente hablando. Sólo se le concede el derecho a utilizar a un ayudante mágico. Esto sucede, por ejemplo, cuando el personaje que le pide clemencia concede a Iván un derecho sobre su propia persona. El lucio le recita a Iván la fórmula mediante la cual puede llamarle ("dí: de acuerdo con la orden del lucio", etc.). Por último, si el animal promete simplemente, abandonando la fórmula en este caso, presentarse "en cualquier momento en que me necesites", nos encontramos al menos ante un episodio en el cual, bajo la forma de un animal, un objeto mágico se coloca a disposición del héroe. De este modo el animal se convierte en el ayudante de Iván (f^9). Puede también suceder que, sin ninguna preparación, diversos seres mágicos aparezcan de pronto, que el protagonista se los encuentre en el camino, que le ofrezcan su ayuda y se hagan aceptar como aliados (F^6_9). En la mayoría de los casos se trata de héroes con atributos extraordinarios o de personajes que tienen ciertas propiedades mágicas: Obyedalo, Opivalo, Moroz-Treskun (El que Todo lo come, Bebe-Todo, Hielo-Parte-Piedra).

Antes de proseguir nuestra enumeración de funciones, podemos plantear la siguiente cuestión: ¿qué combinaciones de las variantes del elemento *F* (transmisión) y del elemento *D* (preparación de la transmisión) pueden encontrarse? [5] Hay que señalar solamente que en el caso de una reacción negativa del protagonista sólo hallamos *F* neg. (la transmisión no se produce) o *F contr.* (el protagonista es castigado severamente). En el caso de una reacción positiva, encontramos las siguientes combinaciones (v. esquema en la página contigua).

Este esquema permite ver que las combinaciones son muy variadas; en consecuencia se puede plantear que en el conjunto es bastante posible la sustitución de una subespecie por otra



distinta. Pero si examinamos ese esquema con atención salta en seguida a la vista que determinadas combinaciones se hallan ausentes. Esto puede explicarse, en parte, por el pequeño volumen de nuestro corpus, pero de todas formas ciertas combinaciones siempre serían ilógicas. Por tanto hemos llegado a la conclusión de que existen tipos de combinaciones. Si para definir a esos tipos partimos de las formas de la transmisión del objeto mágico, podremos distinguir dos tipos de combinaciones:

1. El robo del objeto mágico se halla unido a las tentativas para destruir al protagonista (asarle, etc.), a las peticiones de repartir que hacen unos adversarios, o a las proposiciones de intercambio.

2. Todas las demás formas de transmisión y recepción se hallan unidas a todas las demás formas preparatorias. La petición que hacen los adversarios de que realice un reparto se relaciona con este segundo tipo si el reparto se lleva efectivamente a cabo, pero en cambio se relaciona con el primero si los adversarios se dejan engañar. Podemos señalar además que el encuentro fortuito, la compra o la aparición repentina y espontánea del objeto o del auxiliar mágico acontecen en la mayoría de los casos sin que nada los haya preparado. Pero si se dan algunos casos en que han sido preparados de alguna forma, son entonces formas del segundo tipo y no del primero. Con respecto a esto podemos abordar la cuestión del carácter de los donantes. El segundo tipo de combinaciones incluye sobre todo donantes amistosos (exceptuando a aquellos que entregan el objeto mágico a pesar suyo, después de una pelea); el primer tipo, en cambio, a donantes hostiles, o en todo caso engañados. No son donantes en el sentido propio del término, sino personajes que equipan al protagonista a su pesar. En el interior de cada tipo todas las combinaciones son posibles y lógicas incluso cuando no existen. Por eso el donante agradecido o que acaba de hacer una prueba al protagonista puede darle el objeto mágico, indicarle el lugar en donde se encuentra, venderlo, fabricarlo, dejárselo encontrar, etc. Por otra parte este objeto sólo puede ser arrebatado o robado si el donante ha sido engañado. Es ilógico, por ejemplo, que el protagonista robe un pollo a Baba Yaga, tras haber ejecutado la difícil tarea que ella le había confiado. Esto no significa que falten estas combinaciones. Existen, pero entonces el narrador se esfuerza por encontrar

motivaciones suplementarias para las acciones de sus personajes. Otro ejemplo de combinación ilógica, motivada de forma clara: Iván se bate contra un viejo. Durante el combate el viejo le da *por un descuido* a beber del agua de la fuerza. Comprendemos éste "por un descuido" si comparamos este episodio con los cuentos en donde la bebida la ofrece un donante agradecido o simplemente amistoso. Vemos por tanto que lo ilógico de la combinación no detiene al narrador. Para seguir una vía puramente empírica, conviene asegurar que en su relación todas las subespecies de los elementos *D* y *F* pueden reemplazarse las unas por las otras.

TIPO II

$D^1E^1F^1$. Baba Yaga ordena al protagonista que lleve a pacer a un rebaño de asnos. Recibe una segunda tarea, la cumple, recibe un caballo *(160)*.

$D^2E^2F^2$. Un viejo plantea preguntas al protagonista. Este responde de modo grosero y no recibe nada. Vuelve en seguida, responde con educación y recibe un caballo *(115)*.

$D^3E^3F^3$. Un toro joven pide a los hijos del rey que le estrangulen, le quemen y siembren sus cenizas en tres arriates. El protagonista obedece a esta súplica. Sobre el primer arriate nace un manzano, un perro sobre el segundo y un caballo sobre el tercero *(202)*.

$D^1E^1F^5$. Dos hermanos encuentran una gran piedra. "¿Quién la levantará?" (prueba en ausencia del personaje que la ha impuesto). Los dos mayores no lo consiguen y el más joven desplaza la piedra, que ocultaba una cueva, y en esa cueva encuentra tres caballos *(137)*.

Esta lista podría prolongarse *ad libitum*. Hay que señalar solamente que los caballos no son los únicos objetos mágicos que se transmiten en tales casos. He elegido ejemplos que introducen caballos para hacer resaltar su parentesco morfológico.

TIPO I

$D^0E^{VI}F^8$. Tres personajes a punto de discutir piden al héroe que reparta entre ellos unos objetos mágicos. El héroe les hace emprender una carrera de velocidad y durante ese tiempo roba los objetos (un gorro, una alfombra y unas botas).

$D^8E^8F^8$. Los protagonistas entran por casualidad en casa de Baba Yaga. Esta quiere cortarles la cabeza durante la noche. Ellos se ponen de acuerdo para que Baba Yaga corte la cabeza de sus hijas. Los hermanos huyen y el más joven roba un pañuelo mágico *(106)*.

$D^{10}E^{10}F^8$. El héroe tiene un espíritu invisible, Chmat-Razum, que está a su servicio. Tres mercaderes le proponen cambiárselo por un cofrecito (un jardín), un hacha (un barco), y una corneta (un ejército). El héroe acepta el intercambio y luego llama a su ayudante mágico *(212)*.

Vemos por tanto que la sustitución de una subespecie por otra, en el interior de cada tipo, se practica en efecto con mucha frecuencia. Podemos preguntarnos además si determinados *objetos* transmitidos no se hallan unidos a ciertas *formas* de transmisión, es decir si un caballo no es siempre regalado, una alfombra robada, etc. Aunque nuestro examen no concierne más a las funciones en tanto que tales, podemos indicar (sin pruebas) que tal norma no existe. El caballo, que por lo general es regalado, aparece como robado en el cuento núm. *160*. Por el contrario el pañuelo mágico que acude en ayuda de aquel al que le persiguen, y que normalmente es robado, aparece en el cuento número *159* y en algunos otros como dado. El barco volador puede ser fabricado, pero también se puede indicar el lugar en donde se encuentra o se le puede regalar, etc.

Volvamos a la enumeración de las funciones de los personajes. Después de la transmisión del objeto mágico, vamos a ver su utilización o bien, si es que se trata de un ser vivo, su intervención inmediata a las órdenes del héroe. En este momento el héroe pierde toda su importancia, por lo menos aparentemente: ya no hace nada. Es su auxiliar el que se encarga de todo. Pero el alcance morfológico del héroe no deja de seguir entero, porque sus intenciones son el centro del relato. Estas intenciones se revelan en las diversas órdenes que el protagonista da a sus auxiliares. Ahora nos encontramos ya en disposición de dar una definición del protagonista más precisa que la que hemos dado antes. El héroe del cuento maravilloso es o bien el personaje que sufre directamente la acción del agresor en el momento en que se trenza la intriga (o que experimenta una carencia), o bien el personaje que acepta reparar la desgracia o responder ante la necesidad de otro personaje. En el transcurso

de la acción el héroe es el personaje provisto de un objeto mágico (o de un auxiliar mágico) y que lo utiliza (o lo usa como servidor suyo).

XV. EL HEROE ES TRANSPORTADO, CONDUCIDO O LLEVADO CERCA DEL LUGAR DONDE SE HALLA EL OBJETO DE SU BUSQUEDA (definición: *desplazamiento* en el espacio entre dos reinos, viaje con un guía, designado mediante *G)*.

El objeto de la búsqueda se encuentra en "otro" reino. Este reino puede encontrarse muy lejos en línea horizontal o bien muy bajo o muy alto en línea vertical. Los medios de comunicación pueden ser los mismos en todos los casos, pero existen formas específicas para viajar a las alturas o a las profundidades.

1. *El protagonista vuela por los aires* (G^1). A caballo *(171)*, sobre un pájaro *(210)*, como un pájaro *(162)*, en un barco volador *(138)*, en una alfombra voladora *(192)*, sobre la espalda de un gigante o de un espíritu *(210)*, en el carro del diablo *(154)*, etcétera. El vuelo sobre el dorso de un pájaro implica a veces un detalle suplementario: es preciso alimentar al pájaro durante el viaje, el protagonista lleva un toro. etc.

2. *Se desplaza por la tierra o el agua* (G^2). A caballo o sobre la espalda de un lobo *(168)*. En un barco *(247)*. Un hombre sin brazos lleva a un cojo *(196)*. Un gato atraviesa un río sobre el lomo de un perro *(190)*.

3. *Es conducido* (G^3). Un carrete de hilo le muestra el camino *(234)*. Un zorro conduce al héroe junto a la princesa *(163)*.

4. *Se le indica el camino* (G^4). Un erizo le indica el camino que lleva a donde está su hermano raptado *(113)*.

5. *Utiliza medios de comunicación inmóviles* (G^5). Sube por una escala *(156)*, descubre una entrada subterránea y la utiliza *(141)*, marcha a través del lomo de un inmenso lucio como si atravesara un puente *(156)*, se deja deslizar a lo largo de una correa, etc.

6. *Sigue rastros de sangre* (G^6). El héroe obtiene la victoria sobre el habitante de la casita del bosque, éste huye y se oculta bajo una piedra. Siguiendo sus huellas Iván encuentra la entrada del otro reino.

No existe otra forma de desplazamiento del héroe, al menos

en los límites de nuestro corpus. Hay que señalar que a veces se omite el viaje en tanto que función particular. El héroe alcanza su fin simplemente, es decir que la función *G* es la prolongación natural de la función ↑. En este caso la función *G* no puede aislarse.

XVI. EL HEROE Y SU AGRESOR SE ENFRENTAN EN UN COMBATE (definición: *combate*, designado mediante *H)*.

Hay que diferenciar esta forma de la lucha (o la pelea) contra el donante hostil. Las dos formas se diferencian por sus resultados. Si el héroe, a continuación de este enfrentamiento, recibe un objeto que debe ayudarle para proseguir su búsqueda, nos encontramos ante un elemento *D*. Pero en cambio si, al obtener la victoria, el héroe pasa a tomar posesión del objeto mismo en su búsqueda (de aquello que se le ha enviado a buscar), se trata de un elemento *H*.

1. *Se baten en pleno campo* (H^1). Con esto se relaciona en primer lugar el combate contra el dragón, contra Chudo-Yudo, etcétera *(125)*, lo mismo que el combate contra un ejército enemigo, contra un guerrero *(212)*, etc.

2. *Entablan una competición* (H^2). En los cuentos humorísticos el verdadero combate a veces no llega a realizarse. Después de un altercado (en algunos casos análogo a la querella que precede al combate) el héroe y el agresor entablan una competición. El héroe obtiene la victoria gracias a su astucia. Un gitano hace huir al dragón haciendo que éste confunda con una piedra un trozo de queso blanco, que aplasta, y cuyo líquido vierte, o haciendo pasar por un silbido un mazazo en la nuca *(148)*, etc.

3. *Juegan a las cartas* (H^3). El héroe juega a las cartas con el dragón *(153)*, con el diablo *(192)*.

4. El cuento *93* presenta una forma particular. El dragón dice en él al héroe: "Que el Príncipe Iván suba conmigo en la balanza para ver cuál de los dos es más pesado" (H^4).

XVII. EL HEROE RECIBE UNA MARCA *(marca*, designada mediante *I)*.

1. *Una marca es impresa sobre su cuerpo* (I^1). El héroe recibe una herida durante la batalla. La princesa le despierta antes del combate haciendo una herida en la mejilla con un

cuchillo *(125)*. La princesa hace una marca con su varita en la frente del héroe *(195)*. Le da un beso que ilumina una estrella sobre su frente.

2. *El héroe recibe un anillo o un pañuelo* (I^2). Las dos formas se encuentran reunidas cuando el héroe es herido durante el combate y su herida es vendada con el pañuelo de la princesa o del rey.

3. *Otras marcas* (I^3).

XVIII. EL AGRESOR ES VENCIDO (definición: *victoria*, designada mediante *J*).

1. *Es vencido en un combate en pleno campo* (J^1).
2. *Es vencido en la competición* (J^2).
3. *Pierde a las cartas* (J^3).
4. *Es derrotado en la balanza* (J^4).
5. *Es matado sin combate previo* (J^5). El dragón es muerto mientras duerme *(741)*. Zmiulán (Serpentín) se oculta en un hueco y es matado *(164)*.
6. *Es expulsado inmediatamente* (J^6). La princesa. retenida prisionera por el diablo, cuelga de su cuello una imagen sagrada. "El maligno se largó más rápido que un torbellino" *(115)*.

También podemos encontrar la victoria bajo una forma negativa. Si dos o tres protagonistas intervienen en la batalla, uno de ellos (el general) se oculta, mientras otro obtiene la victoria ($^0J^1$).

XIX. LA FECHORIA INICIAL ES REPARADA O LA CARENCIA COLMADA (definición: *reparación*, designada mediante *K*).

Esta función forma pareja con la fechoría o la carencia del momento en que se trenza la intriga *(A)*. En este punto el cuento alcanza su culminación.

1. *El objeto de la búsqueda se consigue o bien mediante la fuerza o bien mediante la astucia* (K^1). El protagonista utiliza a veces los mismos procedimientos que el agresor cuando realizó el rapto inicial. El caballo de Iván se transforma en mendigo y pide limosna. La princesa le da una moneda. Iván sale de la maleza corriendo; entre los dos la cogen y se la llevan *(185)*.

1a. A veces el rapto es efectuado por dos personajes y uno de los dos obliga al otro. El caballo pisa a un cangrejo y luego

le obliga a traer los vestidos de desposada; un gato atrapa a un ratón y le obliga a ir a buscar el anillo *(190)* (K^1).

2. *El objeto de las búsquedas es capturado por varios personajes a la vez y sus actuaciones se suceden con mucha rapidez* (K^2). El paso del objeto de un personaje al otro se efectúa gracias a una serie de fracasos o intentos de huída. Los siete Semión obtienen a la princesa; un ladrón se la lleva y entonces ella huye bajo la forma de un cisne; un arquero la hiere con una flecha, otro la saca del agua en lugar de un perro, etc. *(145)*. También se producen acontecimientos similares en el momento en que se encuentra el huevo que contenía la muerte de Kochtcheï. Una liebre, una oca y un pez huyen llevándose el huevo, una por la tierra, otra por los aires y el tercero a través del agua. Un lobo, una corneja y otro pez vuelven a rescatarlo *(156)*.

3. *El objeto de la búsqueda es capturado mediante una trampa* (K^3). Esta forma en algunos casos está muy cerca de la K^1. El héroe atrae a la princesa hacia un barco mostrándole objetos de oro y se la lleva *(242)*. La trampa bajo el aspecto de una oferta de intercambio podría constituir una subespecie particular de esta forma. Una cieguecita borda una maravillosa corona; se la envía a la sirvienta que le ha robado sus ojos; la sirvienta a cambio de la corona le devuelve los ojos, que vuelven así a la joven *(127)*.

4. *La obtención del objeto buscado es el resultado inmediato de las acciones precedentes* (K^4). Si Iván, por ejemplo después de haber matado al dragón, se casa con la princesa liberada, no se produce captura en tanto que acto particular, pero sí se da una captura en tanto que función, es decir en tanto que etapa del desarrollo de la intriga. La princesa no es atrapada, no se apodera de ella, pero no por eso es menos obtenida, ya que es el resultado del combate. La captura es en este caso un elemento lógico. Puede resultar también de otra acción diferente del combate. Por eso Iván puede *encontrar* a la princesa al final de su viaje.

5. *El objeto buscado es obtenido inmediatamente por medio del objeto mágico* (K^5). Dos muchachos (que salen de un libro mágico) hacen que el ciervo de las astas doradas venga a la velocidad del viento *(212)*.

6. *La utilización del objeto mágico suprime la pobreza* (K^6).

Una oca mágica pone huevos de oro *(195)*. Aquí es donde hay que situar al mantel que sirve la comida y al caballo cuyo estiércol es de oro *(186)*. Encontramos otra forma del mantel que sirve la comida bajo el aspecto del lucio: "Por orden del lucio y con la bendición de Dios, que la mesa se ponga y la comida esté dispuesta" *(167)*.

7. *El objeto de la búsqueda es cogido en el transcurso de una caza* (K^7). Esta forma es típica en los casos de depredación agrícola. El protagonista acecha y atrapa al asno que robaba el heno *(105)*. Atrapa a la grulla que robaba los guisantes *(187)*.

8. *El personaje embrujado vuelve a su ser normal* (K^8). Esta forma corresponde típicamente al caso de la fechoría A^{11} (embrujamiento). La ruptura del encantamiento se realiza echando al fuego la pelliza del embrujado, o bien pronunciando la fórmula "vuelve a ser una joven", etc.

9. *El muerto resucita* (K^9). Se saca de su cabeza una espina o un diente de muerto *(202, 206)*. Se rocía al protagonista con agua de la vida y de la muerte.

9a. Lo mismo que en el curso de la recuperación del objeto un animal obliga a otro a actuar, el lobo, en este caso, atrapa al cuervo y obliga a su madre a llevar el agua de la muerte y de la vida *(16)*. Esta resurrección con la previa obtención del agua puede constituir una subespecie particular (designada *mediante* R^{IX}) [6].

10. *El prisionero es liberado* (K^{10}). El caballo derriba la puerta del calabozo y hace salir a Iván *(185)*. Esta forma no tiene nada en común desde el punto de vista morfológico con, por ejemplo, la liberación del silvano, que implica reconocimiento y transmisión de un objeto mágico en este caso se trata de reparar el daño que había ocasionado la intriga. En el cuento 259 encontramos una forma particular de liberación. El rey de los mares lleva todas las noches, a las doce, a su prisionero a la costa. El protagonista suplica al sol que le libere. Dos veces seguidas el sol llega con retraso. La tercera vez "el sol brilla con todos sus rayos, y el rey de los mares no puede volverle a llevar a su prisión".

11. La obtención del objeto de la búsqueda se lleva a cabo a veces de la misma forma que la obtención del objeto mágico:

se regala, se indica el lugar en donde se encuentra, el héroe lo compra, etc. Designamos con KF^1 a la transmisión inmediata y KF^2 a la indicación del lugar, y así siempre, como más arriba.

XX. EL HEROE REGRESA (definición: *la vuelta*, designada mediante ↓).

El regreso se realiza por lo general de la misma forma que la llegada. Pero no es preciso aislar aquí una función particular que sigue al retorno, porque éste significa ya un dominio del espacio. En cambio no siempre es así en el momento de la partida, al que le sigue la transmisión del objeto mágico (caballo, águila, etc.); sólo entonces es cuando se produce el vuelo o las otras formas de desplazamiento. El regreso, por el contrario, sucede en seguida y, además, casi siempre de la misma forma que la llegada. A veces toma la forma de una huída.

XXI. EL HEROE ES PERSEGUIDO (definición: *persecución*, designada por *Pr*).

1. El persecutor vuela siguiendo al héroe (Pr^1). El dragón intenta atrapar a Iván *(159)*, la bruja persigue al muchacho volando *(105)*, las ocas persiguen a la niñita *(113)*.

2. *El persecutor reclama al culpable* (Pr^2). Esta forma se halla también unida al vuelo por los aires. El padre del dragón envía a un barco volador para perseguir al protagonista. Los que están dentro del barco gritan: "¡Al culpable! ¡Al culpable! *(125)*.

3. *Persiguiendo al héroe, éste se transforma sucesivamente en varios animales diferentes*, etc. (Pr^3). Forma que también se halla ligada con el vuelo en algunos estadios. Un brujo persigue al héroe bajo la apariencia de un lobo, de un lucio, de un hombre, de un gallo *(249)*.

4. *El perseguidor* (mujer del dragón, etc.) *se transforma en objeto atrayente y se coloca en el camino por donde debe pasar el protagonista* (Pr^4). "Le adelantaré y le haré sofocar por el calor y luego me transformaré en una verde pradera: en esta verde pradera me haré fuente y sobre esa fuente flotará un vaso de plata... Quedarán reducidos a pedazos menudos como granos de adormidera" *(136I)*. El dragón se transforma en jardín, en almohada, en fuente, etc. El cuento no dice qué es lo que hace para adelantar al protagonista.

5. *El perseguidor intenta devorar al héroe* (Pr^5). La dragona se transforma en jovencita, seduce al protagonista, luego se transforma en leona y quiere devorarle *(155)*. La madre del dragón abre una boca que va desde la tierra hasta el cielo *(155)*.

6. *El perseguidor intenta matar al héroe* (Pr^6). Intenta clavarle un diente mortal en la cabeza *(202)*.

7. Intenta cortar con sus dientes el árbol en el que el héroe se ha refugiado (Pr^7) *(108)*.

XXII. EL HEROE ES AUXILIADO (definición: *socorro*, designado por *Rs)*.

1. *Es llevado por los aires* (Es salvado a veces huyendo con la rapidez del relámpago) (Rs^1). El héroe vuela sobre un caballo *(160)*, es transportado por unas ocas *(108)*.

2. *El héroe huye poniendo obstáculos en el camino de sus perseguidores* (*Rs*). Arroja una brocha, un peine, una servilleta. Estas cosas se transforman en montañas, en bosques, en lagos. Caso análogo: Vertogor (Vuelve-Montaña) y Vertodub (Vuelve-Encina) dan la vuelta a las montañas y las encinas y las colocan en el camino de la dragona *(93)*.

3. *En el transcurso de su huída, el héroe se transforma en objetos que le hacen irreconocible* (Rs^3). La princesa se transforma en pozo y cambia al príncipe en cubo, se transforma en iglesia y vuelve al príncipe pope *(219)*.

4. *El héroe se oculta en el curso de su huída* (*Rs*). Un río, un manzano, una estufa ocultan a la joven *(113)*.

5. *Se oculta en una forja* (Rs^5). La dragona exige que se le entregue al culpable. Iván se ha ocultado entre los herreros que la cogen por la lengua y la golpean con el martillo *(136)*. Existe, desde luego, un lazo entre esta forma y el episodio relatado en el cuento *153*. Un soldado encierra a los diablos en su petate y los lleva a una herrería, en donde los golpea a martillazos.

6. *Se salva transformándose durante su fuga en animales, piedras, etc.* (Rs^6). El protagonista huye bajo la apariencia de un caballo, de un gobio, de un anillo, de una semilla, de un halcón *(249)*. Lo esencial en este caso es la transformación, ya que la huída puede faltar en algún caso. Estos casos pueden constituir una subespecie particular. Una joven es asesinada y de ella surge un jardín. El jardín es derribado, entonces se trans forma en piedra, etc. *(127)*.

7. *Resiste a la tentación que le ofrece la dragona bajo los distintos aspectos de que se reviste* (Rs^7). Iván derriba el jardín, rompe la fuente, etc. De ella corre sangre *(137)*.

8. *No se deja devorar* (Rs^8). Iván, montado en su caballo, salta por encima de la boca de la dragona. La reconoce bajo su apariencia de leona y la mata *(155)*.

9. *Es socorrido en el momento en que se atenta contra su vida* (Rs^9). Unos animales retiran a tiempo el diente mortal de su cabeza *(202)*.

10. *Salta a otro árbol* (Rs^{10}) *(108)*.

Numerosos cuentos se detienen en el momento en que el héroe es salvado de sus perseguidores. Vuelve a su casa, luego se casa si ha rescatado a una joven, etc. Pero no siempre es este el caso. A veces el cuento somete al héroe a nuevas desgracias. Su agresor reaparece, le roba el objeto que ha traído consigo le mata, etc. Resumiendo, la fechoría que había sido el nudo de la intriga se repite, a veces bajo la misma forma, o a veces bajo una forma diferente, nueva en un determinado cuento. La fechoría que se repite no presenta formas específicas; dicho de otro modo, volvemos a encontrar el rapto, el embrujamiento, la muerte, etc. Pero en esta nueva fechoría existen en cambio agresores específicos; son los hermanos mayores de Iván. Poco antes de llegar a su casa, le quitan a Iván el objeto que él fue a buscar, y a veces matan a su hermano. Si le perdonan es necesario que se produzca una importante separación espacial entre el protagonista y el objeto de sus afanes para que se lleve a cabo una nueva búsqueda. Por eso Iván es arrojado al fondo de un precipicio (a una fosa, a un reino subterráneo, y a veces al fondo del mar); necesita a veces tres días enteros, volando, para alcanzar el término de su trayecto. Todo vuelve a comenzar entonces como al principio: el encuentro fortuito con el donante, la prueba superada, el servicio realizado, la recepción de un objeto mágico y su utilización para volver a su casa, en su reino. A partir de ese momento la acción cambia como vamos a ver más adelante.

Este fenómeno prueba que numerosos cuentos se componen de dos *series* de funciones que podemos llamar *secuencias*. Una nueva trastada origina una nueva secuencia; por eso, a veces, una historia reúne toda una serie de cuentos. El desarrollo que

vamos a describir, aunque constituye una nueva secuencia, no por eso deja de ser la prolongación de un determinado cuento. Con respecto a esto convendrá que a continuación nos preguntemos de qué modo se determina el número de cuentos que contiene cada texto.

VIII bis. LOS HERMANOS QUITAN A IVAN EL OBJETO QUE LLEVA O LA PERSONA QUE TRANSPORTA (y le arrojan a él al fondo de un precipicio).

La fechoría queda ya designada mediante *A:* Si los hermanos quitan a Iván su prometida designaremos a esta función mediante A^1. Si le quitan el objeto mágico, mediante A^2. Si el rapto viene acompañado de una muerte, mediante $A^1{}_{14}$. Las formas unidas a la caída al fondo de un precipicio serán designadas mediante ${}^0A^1$, ${}^0A^2$, ${}^0A^2{}_{14}$, etc.

X-XI *bis.* EL HEROE VUELVE A PARTIR, VUELVE A EMPRENDER UNA BUSQUEDA (*C* ↑ cf. X-XI).

Este elemento a veces se omite. Iván anda errante, llora y no parece pensar en su regreso. El elemento *B* (envío del protagonista) aparece también omitido siempre en los casos que nos ocupan: no se le envía a Iván a buscar algo, puesto que es su prometida lo que se le ha quitado.

XII *bis.* EL HEROE PADECE DE NUEVO LAS ACCIONES QUE LE LLEVAN A RECIBIR UN OBJETO MAGICO (*D;* cf. XII).

XIII *bis.* NUEVA REACCION DEL HEROE ANTE LAS ACCIONES DEL FUTURO DONANTE (*E;* cf. XIII).

XIV *bis.* SE PONE A DISPOSICION DEL HEROE UN NUEVO OBJETO MAGICO (*F;* cf. XIV).

XV *bis.* EL HEROE ES TRANSPORTADO O CONDUCIDO CERCA DEL LUGAR DONDE SE HALLA EL OBJETO DE SU BUSQUEDA (*G*κ cf. XV). En el caso presente, llega a su casa.

A partir de este momento el desarrollo del relato toma otro camino, el cuento propone nuevas funciones.

XXIII. EL HEROE LLEGA DE INCOGNITO A SU CASA O A OTRA COMARCA (definición: *llegada de incógnito,* designada mediante *O).*

En este caso se pueden distinguir dos posibilidades:

1. El regreso del héroe *a su casa.* Se detiene en casa de un artesano —orfebre, sastre, zapatero— y regresa a su casa como aprendiz.

2. Llega *al palacio de un rey extranjero,* se enrola en las cocinas como cocinero o en el ejército como palafranero. También a veces se encuentra una simple llegada.

XXIV. UN FALSO HEROE REIVINDICA PARA SI PRETENSIONES ENGAÑOSAS (definición: *pretensiones engañosas,* designadas mediante *L).*

Si el héroe regresa a su casa, son los hermanos los que proclaman esas pretensiones. Si ha llegado a enrolarse en un reino extranjero, es un general o un aguador, etc. Los hermanos se hacen pasar por los conquistadores del objeto que llevan, el general como el vencedor del dragón. Estas dos formas pueden considerarse como dos especies particulares.

XXV. SE PROPONE AL HEROE UNA TAREA DIFICIL (definición: *tarea difícil,* designada mediante *M).*

Este es uno de los elementos favoritos del cuento. A veces se le encomiendan tareas difíciles al margen de las circunstancias que acabamos de describir, pero de estos casos nos ocuparemos más adelante: mientras tanto estudiaremos las tareas en tanto que tales. Son tan diversas que cada una de ellas debería recibir una designación particular. No obstante, por el momento no es necesario entrar en detalles. Como no daremos clasificación precisa vamos a enumerar todos los casos presentes en nuestro corpus, agrupándolos de forma aproximada. *Prueba de comer y beber:* comer una determinada cantidad de toros, carretas de pan, beber mucha cerveza *(137, 138, 144). Prueba del fuego:* lavarse en un baño de hierro fundido, al rojo. Esta forma va casi siempre unida a la precedente. Una forma aparte: tomar un baño en agua hirviendo *(169). Prueba de las adivinanzas,* etcétera: plantear una adivinanza insoluble (239), narrar, explicar un sueño *(241),* decir lo que significan los graznidos de los cuervos posados cerca de la ventana del rey, y cazarlos *(247),* adivinar cuál es la marca que lleva la hija del rey *(192). Prueba de la elección:* entre doce muchachas (o doce jóvenes) idénticas, mostrar aquella o aquel, que se busca *(219, 227, 249). Escon-*

derse de forma que sea inencontrolable *(236). Besar a la princesa en su ventana (172, 182). Saltar desde lo alto de un pórtico (101). Prueba de fuerza, de astucia, de valor:* la princesa intenta ahogar a Iván durante la noche, o le corta la mano *(198, 136);* obligación de presentar las cabezas cortadas del dragón *(171);* de domar a un caballo *(198),* de ordeñar a un rebaño de asnos salvajes *(169);* vencer a una doncella-guerrera *(202);* vencer a su rival *(167). Prueba de paciencia:* pasar siete años en el reino del estaño *(268). Obligación de traer o fabricar alguna cosa:* traer un medicamento *(123),* traer un traje de novia, un anillo, zapatillas *(132, 139, 156, 169).* Traer los cabellos del rey de los mares *(137, 240).* Llevar el barco volador *(144).* Traer el agua de la vida *(144).* Reclutar un regimiento de soldados *(144).* Reunir setenta y siete asnos *(169).* Construir un palacio en una noche *(190),* un puente para llegar a él *(210).* Traer "otro no se sabe que para formar la pareja" *(192). Prueba de fabricación:* coser una camisa *(104, 267),* cocer pan *(267);* en el cuento *267* el rey propone una tercera prueba: "al que dance mejor". Otras pruebas: recoger los frutos de un matorral o de un árbol *(100, 101).* Atravesar una fosa sobre un bastón *(137).* "A quién vea cómo se enciende sola su candela" *(195).*

Más adelante explicaremos, en el capítulo dedicado a las asimilaciones, cómo estas tareas se distinguen de algunos elementos muy semejantes.

XXVI. LA TAREA ES REALIZADA (definición: *tarea cumplida,* designada mediante *N).*

Las formas con que se realizan las tareas corresponden con gran precisión, que quede claro, a las formas de las prueba. Algunas tareas se realizan antes de que sean encomendadas, o incluso antes de que aquel que las encarga exija su cumplimiento. Por ejemplo, el protagonista acierta cuáles son las marcas que lleva la princesa, antes de recibir el encargo de adivinarlas. Vamos a designar el caso de realización previa con el signo ^{0}N.

XXVII. EL HEROE ES RECONOCIDO (definición: *reconocimiento,* designado mediante *Q).*

Es reconocido gracias a la marca o al estigma recibido (herida, estrella) o gracias al objeto que se le ha entregado (anillo, pañuelo). En este caso el reconocimiento corresponde a la fun-

ción en que el protagonista recibe una marca. También se le reconoce por haber realizado una tarea difícil (este caso generalmente sigue a la llegada de incógnito); también se le puede reconocer inmediatamente tras una larga separación. En este caso son padres e hijos, hermanas y hermanos que pueden reconocerse.

XXVIII. EL FALSO HEROE O EL AGRESOR, EL MALVADO, QUEDA DESENMASCARADO (definición: *descubrimiento,* designado mediante *Ex).*

En la mayoría de los casos esta función se halla unida a la precedente. A veces es el resultado de un fracaso ante la tarea que se debe realizar (el falso héroe no consigue levantar las cabezas del dragón). En muchos casos se presenta bajo la forma de un relato ("Entonces la princesa contó todo lo que había pasado"). A veces todo está contado desde el comienzo bajo la forma de un cuento. El agresor se encuentra entre los oyentes y se delata mostrando su desaprobación *(197).* A veces sucede que se canta una canción que relata los acontecimientos ocurridos y delata al agresor *(244).* Podemos encontrar además otras formas aisladas de esta función *(258).*

XXIX. EL HEROE RECIBE UNA NUEVA APARIENCIA (definición: *transfiguración,* designada mediante *T).*

1. *Recibe una nueva apariencia directamente, gracias a la intervención mágica de su auxiliar* (T^1). El héroe pasa a través de las orejas del caballo (de la vaca) y recibe una nueva apariencia (es muy hermoso).

2. El héroe construye un magnífico palacio (T^2). Se instala en él: es príncipe. Una doncella se despierta de repente en un palacio espléndido *(127).* Aunque el héroe, en este caso, no siempre cambia de apariencia, se trata indudablemente de una transfiguración, de un aspecto particular del personaje.

3. *El héroe se viste con nuevos vestidos* (T^3). Una doncella se pone un traje y un collar (mágicos) y aparece de pronto con una belleza deslumbradora que todo el mundo admira *(234).*

4. *Formas racionalizadas y humorísticas* (T^4). Estas formas deben ser comprendidas en parte como la transformación de las formas precedentes; deber ser estudiadas y explicadas en parte en relación con los cuentos anecdóticos de donde provienen. No

se produce aquí ningún cambio de aspecto propiamente dicho, sino una transformación aparente, debida a un engaño. Ejemplo: el zorro lleva a Kuzinka donde está el rey; dice que Kuzinka ha caído en el río y pide vestidos. Se le dan los vestidos del rey. Kuzinka, vestido de este modo, entra y se le confunde con un príncipe. Los casos de esta especie pueden ser definidos así: falsa prueba de riqueza y de belleza, tomada por una prueba efectiva.

XXX. EL FALSO HEROE O EL AGRESOR ES CASTIGADO (definición: *castigo,* designado mediante *U).*

Se le pega un tiro, se le caza, se le ata a la cola de un caballo, se suicida, etc. A veces también vemos que es perdonado gracias a una postura benevolente *(U neg.).* Por lo general, sólo son castigados el agresor de la segunda secuencia y el falso héroe; el primer agresor sólo es castigado en el caso de que no haya ni combate ni persecución en la historia. En el caso contrario es matado durante la batalla o perece durante la persecución (la bruja estalla cuando intenta beberse el mar, etc.).

XXXI. EL HEROE SE CASA Y ASCIENDE AL TRONO (definición: *matrimonio,* designado por $W^0{}_0$).

1. El héroe recibe mujer y reino al mismo tiempo, o primero la mitad del reino y el reino completo cuando mueren los padres ($W^0{}_0$).

2. A veces el héroe se casa, pero como su mujer no es princesa, él no llega a ser rey (W^0).

3. En otros casos, en cambio, sólo se trata de ocupar el trono (W_0).

4. Si el cuento es interrumpido poco antes del matrimonio por una nueva trastada, la primera secuencia termina con el compromiso, o con una promesa de matrimonio (W^1).

5. Recíproco: el héroe casado pierde a su mujer; al final de la búsqueda el matrimonio se ha renovado. Designaremos al matrimonio renovado mediante (W^2).

6. El héroe a veces recibe, en vez de la mano de la princesa, una recompensa en dinero o una compensación de otro tipo (W^3).

El cuento se termina en este punto. Debemos señalar aún que determinadas acciones de los cuentos no se someten, en tal

o cual caso aislado, a nuestra clasificación, y no se definen por ninguna de las funciones citadas. Pero estos casos son muy raros. Se trata en realidad o de formas incomprensibles debido a que carecemos de elementos de comparación o bien de formas tomadas de cuentos que pertenecen a otras categorías (anécdotas, leyendas, etc.). Los definiremos como elementos oscuros y los designaremos mediante *Y.*

¿Cuáles son las conclusiones que se pueden extraer de estas observaciones?

En primer lugar algunas conclusiones *generales.*

Vemos efectivamente que el número de funciones es muy limitado: solamente pueden aislarse treinta y una. La acción de todos los cuentos de nuestro corpus, sin excepción, y la de otros muchos cuentos procedentes de las más diversas naciones se desarrolla en los límites de estas funciones. Además, si unimos todas las funciones sucesivamente vemos con qué necesidad lógica y estética se desprende cada función de la precedente. Vemos, en efecto, que ninguna función excluye a otra. Todas pertenecen al mismo eje y no a varios, como ya hemos señalado más arriba.

Veamos a continuación algunas conclusiones particulares pero que no por eso son menos importantes.

Hemos visto que un gran número de funciones se han agrupado por parejas (prohibición-transgresión, interrogación-información, combate-victoria, persecución-socorro, etc.). Otras funciones pueden agruparse en grupos. Por eso la fechoría, el envío y la llamada de socorro, la decisión de reparar el daño sufrido y la partida *(ABC↑)* constituyen el nudo de la intriga. La prueba a que el donante somete al héroe, su reacción y su recompensa *(DEF)* constituyen también un cierto conjunto. Otras funciones en cambio son aisladas (partida, castigo, matrimonio).

Por el momento nos contentamos con señalar estas conclusiones particulares. Más adelante volveremos a ocuparnos del hecho de que ciertas funciones aparezcan agrupadas por parejas. También volveremos a tratar de las conclusiones generales.

A continuación vamos a pasar a considerar los cuentos en sí mismos, es decir a estudiar algunos textos particulares. El problema de saber de qué modo el esquema propuesto se aplica a los textos y saber lo que cada cuento representa con relación al esquema, no puede resolverse mediante el análisis de los

textos. La cuestión inversa, o sea la de saber qué es el esquema con relación a los cuentos, puede resolverse desde ahora mismo. Para cada cuento el esquema aparece como una *unidad de medida.* Del mismo modo que se aplica un metro a un tejido para determinar su longitud, se puede aplicar a los cuentos este esquema para definirlos. Si se le aplica a diferentes textos se pueden definir también las relaciones de los cuentos entre sí. Podemos prever que el problema de la *semejanza* de los cuentos entre sí, así como la de los asuntos y las variantes, pueden recibir de este modo una nueva solución.

4. LAS ASIMILACIONES. LA DOBLE SIGNIFICACION MORFOLOGICA DE LA MISMA FUNCION

Hemos señalado más arriba que se deben definir las funciones sin tener en cuenta la identidad de aquel que las realiza. La enumeración de las funciones nos ha permitido convencernos de que tampoco debemos tener en cuenta la forma en que se rellenan.

Esto hace que en ciertos casos aislados la definición sea difícil, porque funciones diferentes pueden ser ejecutadas de forma absolutamente idéntica. Naturalmente, nos hallamos entonces ante la influencia de determinadas formas sobre otras, que se pueden describir como la asimilación de las maneras de realizar las funciones.

Fenómeno por otra parte que no se puede exponer aquí con toda su complejidad. Sólo lo vamos a examinar en la medida en que lo necesitamos para comprender los análisis que vienen a continuación.

Tomemos el siguiente caso *(160):* Iván pide un caballo a Baba Yaga. Ella le propone que elija, entre una manada de caballos idénticos, el mejor potro. Entonces él elige el mejor grano y coge un caballo. El episodio en el caso de Baba Yaga representa la prueba a que el donante somete al protagonista, seguida de la donación del objeto mágico. Pero en otro cuento *(219)* el protagonista quiere casarse con la hija de una ondina, que exige que elija su novia entre doce doncellas idénticas. ¿Puede definirse este episodio como una prueba a la que el donante somete al héroe? Es evidente que a pesar de la identidad de la acción nos encontramos ante un elemento absolutamente diferente: se trata en este caso de la difícil tarea que se impone en el momento de la petición de matrimonio. Podemos suponer que entre una forma y otra se ha producido una asimilación. No nos proponemos resolver el problema de la anterio-

ridad de una significación o de otra, pero por lo menos debemos hallar un criterio que nos permita, en todos los casos semejantes, delimitar los elementos con precisión a pesar de la identidad de la acción. Siempre es posible adoptar como principio el de definir las funciones según sus consecuencias. Si la realización de una tarea lleva como consecuencia la recepción de un objeto mágico, se trata de una prueba a la que el donante somete al protagonista (D^1). Si se sigue en cambio de la recepción de la prometida y del matrimonio, se trata de la tarea difícil *(M)*.

Por eso la tarea difícil puede diferenciarse del momento en que el héroe parte y se encadena la intriga. El encargo de ir a buscar el ciervo al bosque dorado, etc., puede desde luego llamarse "tarea difícil", pero una expedición de este tipo representa un elemento morfológicamente diferentes de la tarea encomendada por la princesa o por Baba Yaga. Si al encargo que se hace al protagonista le sigue su partida, una larga búsqueda *(C)*, el encuentro con el donante, etc., tenemos ante nosotros un elemento del nudo de la intriga *(a, B* —carencia y encargo). Si en cambio la tarea se realiza y a continuación se produce un matrimonio, estamos ante una tarea difícil y su ejecución *(M-N)*.

Si la realización de la tarea viene seguida del matrimonio, significa que el protagonista, al hacer lo que se le pedía, merece u obtiene a su prometida. La consecuencia de la ejecución de la tarea (y un elemento se define por sus consecuencias) es por tanto la *obtención* del personaje buscado (o más exactamente del objeto buscado, pero no del objeto mágico). Se pueden diferenciar las tareas difíciles unidas al matrimonio de aquellas que no lo están. Este último caso se encuentra muy rara vez (en nuestro corpus solamente dos veces, núms. *249* y *239)*. A la realización le sucede la obtención de lo que se busca. De este modo llegamos a la siguiente conclusión: todas las tareas que vienen seguidas de una búsqueda deben considerarse como elementos del nudo de la intriga *(B)*; todas las tareas cuya consecuencia es la recepción de un objeto mágico serán consideradas como una prueba *(D)*. Todas las demás son las tareas difíciles *(M)* e implican dos subcategorías: las tareas vinculadas con el matrimonio y las que no lo están.

Examinemos algunos otros casos de asimilación más simples.

Las tareas difíciles son el dominio de elección de las asimilaciones más variadas. La princesa exige a veces la construcción de un palacio mágico, que por lo general el héroe construye gracias al objeto mágico. Se trata de una tarea difícil y de su ejecución. Pero la construcción de un palacio mágico puede tomar un significado muy distinto. Después de todas sus hazañas el héroe construye un palacio en un santiamén y se descubre que es un príncipe. En este caso se trata de un caso particular de transfiguración, de una apoteosis y no de la ejecución de una tarea difícil. Es también una asimilación de dos formas, pero en este caso debemos dejar planteado el problema de la anterioridad de una u otra forma: los historiadores del cuento son los que tendrán que resolverlo.

Las tareas difíciles pueden asimilarse también con el combate contra el dragón. La batalla contra el dragón que ha raptado a una doncella o devastado un reino y las tareas que encomienda la princesa son elementos completamente distintos. Pero en uno de los cuentos la princesa exige que el héroe se bata con el dragón si quiere obtener su mano. ¿Hay que considerar este episodio como un elemento *M* (tarea difícil) o *H* (combate, lucha)? Se trata de una tarea difícil, ya que a continuación viene el matrimonio, y además porque más arriba hemos definido al combate como combate contra el *malvado*, contra el *agresor* y en este caso el dragón no desempeña ese papel —está introducido *ad hoc* en el cuento y sin ningún transtorno para el desarrollo de la acción podría ser reemplazado por cualquier otro ser al que hubiera que matar o amaestrar (cf. obligación de vencer a su adversario, de domar un caballo).

Otra asimilación que se encuentra a menudo es la que se produce entre la fechoría inicial y la persecución del héroe por el agresor. El cuento núm. *93* comienza así: la hermana de Iván (una bruja, llamada también dragona) quiere comer a su hermano. Se salva de su casa y la acción se desarrolla a partir de esta situación. La hermana del dragón (por lo general personaje perseguidor) se ha transformado aquí en la hermana del protagonista; la persecución se ha desplazado en este caso hacia el comienzo del cuento y es utilizada como un elemento *A* (fechoría) y más concretamente *A* XVII. Si se comparan, de un modo general, las maneras con que actua la dragona durante la persecución y las acciones de la madrasta al comienzo de los

cuentos, se obtienen paralelismos que aclaran los comienzos en que la madrasta atormenta a su hijastra. Esta comparación toma un particular relieve si a ella añadimos el estudio de los atributos de estos personajes. El análisis de un gran número de cuentos permite demostrar que la madrasta es una dragona transportada al comienzo de la historia; algunos de sus rasgos proceden de Baba Yaga y otros tienen carácter realista. A veces se puede establecer una comparación directa entre el momento en que la madrastra acosa a su hijastra y el de la persecución. Podremos demostrar que la transformación de la dragona en el camino del protagonista, que sufrirá la tentación de sus frutos, espléndidos pero mortales, puede en todos los casos compararse con la ofrenda de las manzanas envenenadas que la madrasta envía a su hijastra después de haberla perseguido. También puede compararse la transformación de la dragona en mendiga y la de la bruja enviada por la madrasta disfrazada de mercader, etcétera.

Vamos a examinar ahora otro fenómeno análogo al de la asimilación: la doble significación morfológica de la misma función. El ejemplo más simple nos lo proporciona el cuento número *265* ("El pato blanco"). El príncipe al partir de su mansión, impide a su mujer que salga de casa. Esta recibe entonces la visita de "una mujer que tenía un aspecto muy amable y cálido y que le dijo": ¿Qué es lo que haces? ¿Te aburres? Deberías ir a ver la luz del Señor, deberías ir a pasearte por el jardín"; etcétera (el agresor intenta convencer a su víctima-η^1). La princesa va al jardín .De este modo se deja convencer por el agresor (θ^1), al tiempo que transgrede la prohibición recibida (δ^1). Por tanto, la salida de la princesa posee una doble significación morfológica. Otro ejemplo más complejo de este fenómeno lo encontramos en el cuento *179*. La tarea difícil (montado sobre un caballo el héroe tiene que abrazar a la princesa pasando al galope delante de ella) está en este caso desplazada hacia el comienzo del cuento. Provoca la partida del héroe, es decir que responde a la definición del momento de transición *(B)*. Esta tarea se presenta bajo la forma de apelación característica semejante a la apelación que lanza el padre de las princesas raptadas (cf.). "El que abrace a mi hija la princesa Milolika (Hermoso Rostro) pasando ante ella al galope con su caballo", etcétera. "El que encuentre a mis hijas", etc.). En los dos casos,

la apelación es un elemento idéntico, pero en el cuento núm. *179* aparece al mismo tiempo como una tarea difícil. En este, como en otros casos similares, la tarea difícil es trasladada y va a ocupar un puesto entre los elementos que encadenan la intriga y es utilizada como B^1 a pesar de que sigue siendo *M*.

Vemos por tanto que las formas de realizar las funciones influyen unas sobre las otras, y que las mismas formas se aplican a funciones diferentes. Una forma puede desplazarse tomando una significación nueva o conservando al mismo tiempo su significación antigua. Todos estos fenómenos hacen el análisis difícil y exigen una particular atención en el curso de las comparaciones.

5. ALGUNOS OTROS ELEMENTOS DEL CUENTO

A) Elementos auxiliares que sirven de lazo entre las funciones.

Las funciones representan los elementos fundamentales del cuento, aquellos con los que se forma la acción. Pero existen además otros elementos que tienen una gran importancia, a pesar de que no determinan el desarrollo de la intriga.

Se puede observar que a veces las funciones no se suceden inmediatamente. Si dos funciones que se siguen la una a la otra son cubiertas por personajes diferentes, el segundo debe saber lo que ha pasado antes. Por eso dentro del cuento se desarrolla todo un sistema de información que produce a veces formas extraordinariamente sorprendentes desde el punto de vista de la estética. A veces sucede que el cuento omite utilizar ese sistema de información; en ese caso los personajes actuan *ex machina* o son omniscientes. Inversamente el sistema puede ser aplicado cuando en realidad no es del todo necesario. Estas son informaciones que en el desarrollo de la acción ligan una función con otra.

Dos ejemplos: La princesa que Kochtcheï había raptado acaba de ser liberada. A continuación se desarrolla la persecución del héroe. En realidad esa persecución podría venir inmediatamente después del contrarapto de la princesa, pero el cuento intercala entre las dos funciones estas palabras del caballo de Kochtcheï: "El príncipe Iván ha llegado, se ha llevado a Maria-Morevna", etc. De este modo la persecución *(P)* queda unida de nuevo con la reparación de la fechoría *(K,* cf. *159).*

Este es el caso más simple de transmisión de una información. Estéticamente la forma que damos a continuación es más sorprendente: Hay unas cuerdas colgadas en el muro, en casa de la bruja que posee manzanas mágicas. Cuando marcha de su casa Iván toca las cuerdas en el momento en que salta por

encima del muro: la bruja *se da cuenta* del robo y comienza la persecución. Estas cuerdas se utilizan también (para unir otras funciones) en la historia del pájaro de fuego. etc.

Los cuentos núms. *106* y *108* presentan un caso más complejo. La bruja, por error, se ha comido a su propia hija en lugar de a Iván. Pero *no lo sabe*. Iván, que se ha escondido, se lo *anuncia* con un tono burlón; en seguida asistimos a la huída y a la persecución de la bruja.

El caso inverso se presenta cuando el héroe perseguido debe enterarse de que se le intenta coger. *Pega su oreja a la tierra* y escucha el martilleo de los pasos.

La persecución en la que la hija o la mujer del dragón se transforma en jardín, en fuente, etc., posee un rasgo específico: después de haber dado muerte al dragón e iniciado el camino de regreso, Iván vuelve sobre sus pasos. *Sorprende una conversación entre las dragonas* y de este modo se entera de que van a lanzarse en su persecución.

Los casos de este tipo pueden ser descritos como *informaciones directas*. De hecho, el elemento que hemos designado más arriba con la letra *B* (se entera de la desgracia sucedida o de la carencia) pertenece a esta categoría, así como el elemento ξ (el agresor recibe datos sobre su víctima, o inversamente). Pero como estas funciones han adquirido una gran importancia en el momento en que se anuda la intriga, han tomado las características de funciones independientes.

La información se intercala entre las más diversas funciones. He aquí algunos ejemplos: La princesa raptada envía a sus parientes un perrito que lleva una carta en la que indica que podría ser salvada por Kojémiaka (vínculo entre el mal causado y el envío del héroe, entre *A* y *B)*. El rey conoce así la existencia del héroe. Esta información concerniente al héroe puede ser coloreada con matices afectivos diferentes. Las murmuraciones de los envidiosos constituyen una de sus formas específicas ("parece que se vanagloria", etc.); implican que se envíe al héroe. Además *(192)* en algunos casos el héroe se vanagloria efectivamente de su fuerza. Las quejas, en algunos casos, juegan el mismo papel.

Esta información toma a veces el aspecto de un diálogo. El cuento ha elaborado las formas canónicas de toda una serie de diálogos semejantes. Para que el donante pueda transmitir

su objeto mágico, debe *conocer* lo que ha sucedido. De ahí proviene el diálogo de Baba Yaga con Iván. De la misma forma, el auxiliar mágico debe conocer la fechoría antes de actuar; por eso se produce el característico diálogo de Iván con su caballo o con sus otros ayudantes.

Por muy diversos que sean los ejemplos citados, todos tienen un rasgo común: un personaje se entera de algo por mediación de otro y esto vincula la función precedente con la que viene a continuación.

Aunque los personajes, para comenzar a actuar, deben por una parte conocer alguna cosa (anuncio de una nueva conversación escuchada, señales sonoras, quejas, murmuración, etcétera), cumplen en muchos casos sus funciones porque por otra parte *han visto* alguna cosa. De este modo se constituye un segundo tipo de vínculo entre unas partes y otras.

Iván construye un palacio frente al palacio real. El rey *lo ve* y *se da cuenta* de que se trata de Iván. A continuación se realiza el matrimonio de su hija con el héroe. A veces, en estos casos, pero también en otros ,se utiliza una vista a la larga distancia. En un papel análogo pero en funciones diferentes es como aparecen personajes tales como Chutki (El del buen olfato) y Zorki (El de la vista penetrante).

Pero si el objeto necesario es muy pequeño, o está demasiado alejado, etc., el cuento utiliza otro procedimiento para hacer la unión entre las funciones. Se *trae* el objeto y, de forma correspondiente, se *conduce* a los seres humanos cuando es de ellos de quien se trata. Un viejo le lleva un pajar al rey *(126)*, un arquero lleva una corona a la reina *(127)*, un arquero aporta al rey una pluma del pájaro de fuego *(691)*, una viejecita le lleva una tela al rey, etc. Este procedimiento une las más diversas funciones. En la historia del pájaro de fuego Iván es conducido ante el rey. Encontramos lo mismo, con un empleo distinto, en el cuento núm. *(145)* en el que el padre *lleva* a sus hijos ante el rey. En el último caso que vamos a citar no son dos funciones las que están unidas entre sí, sino la situación inicial y el envío del héroe: el rey no está casado, se le presentan siete hábiles mozos a los que envía para que le busquen una mujer.

Muy próxima a esta forma es la *llegada* del héroe, por ejemplo al matrimonio de su prometida, que va a casarse con el falso héroe. Esta forma es la que une las pretensiones del

impostor o del falso héroe *(L)* y el reconocimiento del héroe verdadero *(Q)*. Pero estas funciones pueden aparecer ligadas de una forma más pintoresca. *Todos los mendigos* son invitados a la fiesta y entre ellos se encuentra el héroe, etc. También la organización de inmensos festines sirve de lazo entre *N* (realización de la tarea difícil) y *Q* (reconocimiento del héroe). El héroe ha realizado la tarea propuesta por la princesa pero nadie sabe dónde se encuentra. Se organiza un festín; la princesa pasa revista a los invitados y reconoce al héroe. También de este modo la princesa desenmascara al héroe falso. Se anuncia una revista de los soldados; la princesa pasa a través de las filas y reconoce al impostor. La organización de un festín puede no contarse entre las funciones. Es un elemento que permite unir las pretensiones del falso héroe *(L)* o la ejecución de las tareas difíciles *(N)* con el reconocimiento del héroe *(Q)*.

No hemos expuesto ni exhaustiva ni sistemáticamente las cinco o seis variedades citadas. Pero dada la finalidad que nos hemos fijado no parece necesario por el momento. Vamos a designar a los elementos que sirven de vínculo entre las funciones con el signo §.

B- Elementos que favorecen la triplicación.

Encontramos elementos de unión análogos en algunos casos de triplicación. La triplicación en tanto que tal ha sido suficientemente estudiada en los textos científicos; por eso podemos abstenernos de detenernos en este punto. Señalemos solamente que algunos detalles particulares de carácter atributivo pueden ser triples (las tres cabezas del dragón), lo mismo que ciertas funciones, parejas de funciones (persecución-socorro), grupos de funciones o secuencias enteras. La repetición puede ser igual (tres tareas, tres años de servicio) o producir un aumento (la tercera tarea puede ser la más difícil, el tercer combate el más terrible) o tener dos veces un resultado negativo y la tercera positivo.

A veces la acción puede repetirse simplemente de forma mecánica, pero a veces, para evitar que continúe, deben introducirse ciertos elementos que detienen el desarrollo y reclaman la repetición.

He aquí algunos ejemplos:

Iván recibe de su padre una porra o un bastón o una cadena. Lanza dos veces la maza al aire y rompe dos veces la cadena. Al caer a tierra la maza se rompe. Se encarga otra y sólo la tercera logra su fin. El ensayo del objeto mágico no puede ser considerado como una función independiente: no hace más que motivar que sea entregado tres veces.

Iván encuentra una vieja (o a Baba Yaga, o a una doncella) que le envía a casa de su hermana. El camino que va de la primera hermana a la segunda está indicado por un ovillo de hilo. Lo mismo ocurre para conducirle junto a la tercera hermana. El viaje que se realiza con un ovillo como guía no constituye en este caso la función *G* (viaje con un guía). El ovillo no sirve más que para conducir de un donante a otro y esto se hace necesario por la triplicación del personaje del donante. Es muy probable que el papel del ovillo, tal y como lo hemos citado, sea específico. Por otra parte, también el ovillo conduce al héroe a su destino, y en ese caso sí nos encontramos ante la función designada mediante *G*.

Vamos a dar otro ejemplo: para que se repita la persecución, el agresor debe destruir el obstáculo que el héroe ha puesto en su camino. La bruja se abre un paso a través del bosque royéndolo y comienza la segunda persecución. La acción de roer el bosque no puede constituir ninguna de las treinta y una funciones citadas. Es un elemento que permite la triplicación, que une la primera acción con la segunda o la segunda con la tercera. Por otra parte, encontramos además una forma en la que la bruja roe simplemente la encina en la que se ha subido Iván. El elemento auxiliar es utilizado aquí de forma independiente.

C) Motivaciones.

Entendemos por motivaciones tanto los móviles como los fines de los personajes, que les llevan a realizar tal o tal acción. Las motivaciones proporcionan a veces al cuento una coloración brillante y completamente particular, pero no por eso dejan de ser uno de sus elementos más inestables. Además, es un elemento menos preciso y menos determinado que las funciones o los lazos de unión entre las mismas.

Las acciones de los personajes en el cuento son en la mayor

parte de los casos motivadas por el desarrollo mismo de la intriga y sólo la fechoría o el perjuicio, función primera y fundamental del cuento, exigen alguna motivación complementaria.

Se puede observar en este aspecto que acciones absolutamente idénticas, simplemente análogas, corresponden a las motivaciones más diversas. El hecho de ser expulsado o abandonado sobre el agua está motivado por el odio de la madrasta, el desacuerdo de los hermanos con respecto a la herencia, la envidia, el miedo a la competencia (Iván es mercader) el casamiento desigual (Iván es hijo de un campesino casado con una princesa), las sospechas respecto a la fidelidad conyugal, la predicción de la humillación de un hijo ante sus padres. En todos estos casos, la expulsión tiene como causa el carácter ávido, malvado, envidioso, receloso del agresor. Pero puede ser motivada por la personalidad desagradable de aquél al que se expulsa. En ese caso la expulsión se reviste de una cierta legalidad. El hijo o el nieto actúa mal, hace tonterías (arranca los brazos, las piernas de los viajeros), las gentes de la aldea se quejan (quejas - §), el abuelo expulsa a su nieto.

Por más que las fechorías del personaje representen *acciones*, el arrancar brazos y piernas no constituiría una función que formara parte de la intriga. Son en realidad una *cualidad* del héroe expresada en ciertos actos que motivan su expulsión.

Señalemos por otra parte que las acciones del dragón y de otros muchos personajes que desempeñan el papel del agresor no están en modo alguno motivadas en los cuentos. Está claro que el dragón rapta a la princesa por determinadas razones (para casarse con ella por la fuerza o para devorarla), pero el cuento no dice nada de ello. Tenemos suficiente razón para pensar que de una forma general las motivaciones formuladas verbalmente son ajenas al cuento; con una gran probabilidad podemos considerar a las motivaciones como formaciones recientes.

En los cuentos en que no aparece una fechoría sino la carencia *(a)* correspondiente, la primera función es por tanto *B* (el envío del héroe). Podemos observar que este envío a consecuencia de algo que falta, responde también a los motivos más diferentes.

La necesidad o la carencia inicial representan una situación. se puede imaginar que antes de comenzar la acción esta situación

existía desde hacía años. Pero llega un momento en que el mismo que va a buscarlo o el que le envía comprenden que algo falta y ese momento es el de la motivación: supone el envío posterior *(B)* o bien, directamente, la búsqueda *(C↑)*.

La toma de conciencia de la cosa que falta puede producirse de la forma siguiente: el objeto que falta puede darse a conocer a pesar suyo o bien mostrándose un instante, dejando detrás suyo un rastro deslumbrante o apareciéndose al héroe bajo la apariencia de una determinada imagen (retrato, relato). El héroe (o el que envía) pierde su equilibrio mental, se hunde en la melancolía y en el ardiente deseo de volver a ver la belleza entrevista. Toda la acción se desarrolla a partir de esta situación. Un ejemplo característico y muy hermoso puede proporcionárnoslo el pájaro de fuego y la pluma que él dejó a su paso. "Esa pluma era tan hermosa y tan resplandeciente que cuando se la llevaba a una habitación oscura brillaba como si se hubiera encendido una gran cantidad de velas"[1]. El comienzo del cuento *138* se parece a éste. El rey contempla un magnífico caballo *en sueños*. "Cada uno de sus pelos era un hilo de plata y una luna creciente brillaba sobre su frente". El rey envía entonces a buscar el caballo. Cuando se trata de una princesa este elemento puede tomar otra colocación. El héroe ve pasar a Elena: "El cielo y la tierra se iluminaron —un carro dorado pasaba por el aire, tirado por seis dragones de fuego; en el carro iba sentada la reina Elena la Muy-Sabia, ¡y era de tal belleza que no se podría ni imaginar, ni creerla, ni contarla en un cuento! Descendió de su carro, se sentó sobre un tronco de oro; llamó a unas palomas, a una después de otra y se puso a enseñarlas sabios principios. Cuando concluyó, saltó a su carro y desapareció" *(236)*. El héroe se enamora de Elena, etc. Podemos incluir en esta categoría a los casos en que el héroe ve en una pequeña cámara prohibida el retrato de una doncella extraordinariamente bella. Entonces se enamora perdidamente de ella, etc.

La falta de algo (persona u objeto) puede manifestarse también gracias a la intervención de personajes mediadores que hacen que Iván se dé cuenta de que le falta algo. Con frecuencia son los padres los que se dan cuenta de que el hijo necesita una mujer. El mismo papel desempeñan los relatos sobre doncellas extraordinariamente hermosas como el que sigue: " ¡Ah, príncipe

Iván! ¿que yo soy hermosa? Pues más allá de tres veces nueve países, en el tres veces décimo reino junto a un rey dragón, vive una reina y es verdaderamente de una belleza indecible *(161)*. estos relatos y otros análogos a ellos (sobre princesas, guerreros, objetos maravillosos, etc.) llevan a la búsqueda.

Lo que falta puede ser a veces ficticio. Una hermana o madre malvada, un indigno dueño o un perverso rey envían a Iván a buscar tal o cual objeto curioso, objeto que no necesita en absoluto pero que les sirve de pretexto para desembarazarse de él. Un mercader le envía muy lejos porque teme su fuerza, para apoderarse de su mujer; sus malvadas hermanas, porque han sido inducidas a ello por el dragón. A veces tales envíos han sido motivados por una enfermedad ficticia. En este caso no existe verdadera fechoría; es reemplazada lógicamente (pero no morfológicamente) por el envío. Detrás de la hermana malvada se encuentra el *dragón* y el personaje que envía a Iván a buscar alguna cosa sufre por lo general el mismo castigo que el agresor en los otros cuentos. Podemos señalar también que el envío de carácter amistoso y el envío hostil se continúan con un desarrollo idéntico. Sea que Iván parte a buscar una curiosidad porque su malvada hermana o el indigno rey quieren su pérdida, o bien porque su padre está enfermo, o porque su padre ha visto esa curiosidad en sueños, el hecho es que todas estas razones diferentes no ejercen ninguna acción, como veremos más adelante, sobre la estructura de la intriga, es decir sobre la búsqueda en tanto que tal. Observemos de forma general que los sentimientos y las intenciones de los personajes no actúan en ningún caso sobre el desarrollo de la acción.

Las formas mediante las cuales se reconoce la carencia de algo son muy numerosas. La envidia, la miseria (en las formas racionalizadas), la fuerza o la audacia del héroe, y muchas otras razones pueden inducir a la búsqueda. El deseo de tener hijos puede hallarse también en el origen de un desarrollo independiente (se envía al héroe a buscar un remedio contra la esterilidad). Este caso es muy interesante. Demuestra que un elemento del cuento, sea el que sea (en éste, la esterilidad del rey), puede ser, por decirlo así, invadido por la acción, puede transformarse en relato independiente, puede hacer nacer un nuevo relato. Pero igual que todo lo vivo, el cuento sólo engendra hijos que se le parecen. Si una célula de este organismo se transforma

en un cuento pequeño dentro del cuento, este nuevo cuento se construye, como veremos más adelante, según las mismas leyes que cualquier otro cuento maravilloso.

A veces el sentimiento de que algo falta no recibe ninguna motivación. El rey reúne a sus hijos: "Hacedme un servicio", etcétera, y les envía a la búsqueda de algo.

6. REPARTO DE LAS FUNCIONES ENTRE LOS PERSONAJES

A pesar de que nuestro estudio no se aplica más que a las funciones en tanto que tales y no a los personajes que la realizan, ni a los objetos que las sufren, no por ello debemos dejar de examinar el siguiente problema: ¿de qué modo se reparten las funciones entre los personajes?

Antes de contestar a esta pregunta de forma detallada, podemos indicar que numerosas funciones se agrupan lógicamente según determinadas *esferas*. Estas *esferas* corresponden a los personajes que realizan las funciones. Son esferas de acción. En el cuento encontramos las siguientes esferas de acción:

1. La esfera de acción del AGRESOR (o del *malvado)* que comprende: la fechoría *(A)*, el combate y las otras formas de lucha contra el héroe *(H)* y la persecución *(Pr)*.

2. La esfera de acción del DONANTE (o *proveedor)* que incluye: la preparación de la transmisión del objeto mágico *(D)*, y el paso del objeto a disposición del héroe *(F)*.

3. La esfera del AUXILIAR que incluye: el desplazamiento del héroe en el espacio *(G)*, la reparación de la fechoría o de la carencia *(K)*, el socorro durante la persecución *(Rs)*, la transfiguración del héroe *(T)*.

4. La esfera de acción de la PRINCESA (del *personaje buscado)* y de SU PADRE que incluye: la petición de realizar tareas difíciles *(M)*, la imposición de una marca *(J)*, el descubrimiento del falso héroe *(Ex)*, el reconocimiento del héroe verdadero *(Q)*, el castigo del segundo agresor *(U)* y el matrimonio *(W)*. La distinción entre las funciones de la princesa y las de su padre no puede ser muy precisa. El padre es quien, por lo general, propone las tareas difíciles; esta acción puede tener su origen en una actitud hostil con respecto al pretendiente. Además, suele ser él el que castiga o manda castigar al héroe falso.

5. La esfera de acción del MANDATARIO, que sólo incluye el envío del héroe (momento de transición *B)*.

6. La esfera de acción del HÉROE que incluye: la partida para efectuar la búsqueda *(C↑)*, la reacción ante las exigencias del donante *(E)*, el matrimonio *(W)*. La primera función *(C↑)* caracteriza al héroe-buscador, y el héroe-víctima rellena las otras.

7. La esfera de acción del FALSO-HÉROE que comprende también la partida para efectuar la búsqueda *(C↑)*, la reacción ante las exigencias del donante, siempre negativa *(E neg.)* y en tanto que función específica las pretensiones engañosas *(L)*.

Por tanto, en el cuento hay siete personajes. Las funciones de la parte preparatoria ($\alpha, \beta, \gamma, \delta, \varepsilon, \zeta, \eta, \theta$) también están distribuidas entre estos personajes, pero no de una forma regular y por tanto no pueden definirlos. Además, existen personajes especiales para la unión de unas partes con otras (los que se lamentan, denunciadores, calumniadores) y también informadores particulares para la función (información obtenida): el espejo, el cincel, la escoba, muestran dónde se encuentra la víctima que el agresor busca. Este es el lugar que ocupan personajes como Ojosencillo, Dobleojo, Tripleojo.

El problema de la distribución de las funciones puede resolverse al nivel del problema de la distribución de las *esferas de acción* entre los personajes.

¿Cómo se reparten las esferas indicadas entre los distintos personajes del cuento?

Hay tres posibilidades:

1. La esfera de acción corresponde exactamente con el personaje. Baba Yaga, que somete a prueba al héroe y le recompensa, o los animales que piden gracia y transmiten un don a Iván, son simples donantes. El caballo que lleva a Iván junto a la princesa, le ayuda a raptarla, realiza una tarea difícil, salva al héroe de la persecución, etc., es un simple auxiliar.

2. Un único personaje ocupa varias esferas de acción. El hombrecillo de hierro que suplica que se le saque de la torre y que da a Iván la fuerza y le obsequia con un mantel que gira sólo y después le ayuda a matar al dragón es a la vez un donante y un auxiliar. Los animales agradecidos deben estudiarse con una particular atención. Comienzan siendo donantes (piden

gracia o ayuda), y luego se ponen a disposición del protagonista y se convierten en sus ayudantes. A veces ocurre que el animal liberado o perdonado por el héroe desaparezca simplemente sin dar ni siquiera la fórmula que debería servir para llamarle, pero que en cambio reaparezca en el momento crítico en calidad de auxiliar. Recompensa al héroe *directamente mediante la acción.* Puede, por ejemplo, ayudar al héroe a trasladarse a otro reino o lograr para él el objeto que busca, etc. Estos casos pueden designarse mediante $F^9 = G$, $F^9 = K$, etc.

Baba Yaga (o cualquier otro habitante de la casita del bosque) necesita también un examen particular; comienza por batirse con Iván, luego se escapa y de este modo le muestra el camino del otro reino. El viaje con un guía es una de las funciones del auxiliar y por eso Baba Yaga desempeña aquí el papel involuntario (lo desempeña incluso a pesar suyo) del auxiliar. Comienza siendo un donante hostil y se convierte a continuación en un auxiliar involuntario.

Algunos otros casos de acumulación: el padre que envía a su hijo a buscar algo y le entrega una maza es a la vez un mandatario y un donante. Las tres doncellas que habitan en palacios de oro, de plata y de cobre, que entregan un anillo mágico a Iván y que luego se casan con él, son al mismo tiempo donantes y princesas. Baya Yaga que rapta a un niño y lo encierra en un horno, niño que después le es arrebatado (se le ha robado un pañuelo mágico) acumula las funciones de agresor y de donante (involuntario, hostil). Volvemos a encontrar por tanto este fenómeno: la voluntad de los personajes, sus intenciones, no pueden considerarse signos con gran consistencia cuando se trata de definir a los personajes. Lo importante no es lo que ellos quieren hacer, ni tampoco los sentimientos que les animan, sino sus actos en tanto que tales, desde el punto de vista de su significación para el héroe y para el desarrollo de la intriga. Lo mismo vuelve a aparecernos en el estudio de las motivaciones: los sentimientos del mandatario pueden ser hostiles, neutros o amistosos; esto no cambia nada el transcurso de la intriga.

3. El caso contrario: Una única esfera de acción se divide entre varios personajes. Si el dragón muere durante el combate no puede perseguir al héroe. En este caso algunos personajes concretos son introducidos en el cuento para efectuar esta persecución: las mujeres, hijas, hermanas, suegras. y las madres de

los dragones, en una palabra su parentela femenina. Los elementos de la prueba a la que se somete al héroe, de su reacción ante la prueba y de su recompensa *(DEF)* también se dividen a veces, aunque esta división sea casi siempre un fallo desde el punto de vista estético. Un personaje propone la prueba y otro distinto le recompensa al héroe por azar. Más arriba hemos visto que las funciones de la princesa se reparten entre ésta y su padre. Pero este fenómeno afecta sobre todo a los auxiliares. Antes de pasar a verlo tenemos que examinar aquí las relaciones entre los objetos mágicos y los auxiliares mágicos. Comparemos los siguientes casos entre sí: *a)* Iván recibe una alfombra voladora y vuela en ella para ir a ver a la princesa o para volver a su casa. *b)* Iván recibe un caballo, vuela en él para ir a ver a la princesa o para volver a su casa. Vemos que *los objetos actúan como los seres vivos.* Por eso la maza mata ella sola a todos los enemigos, castiga también por sí sola a los ladrones, etc. Continuemos: *a)* Iván recibe como regalo la capacidad de transformarse en halcón y vuela bajo la apariencia de un halcón. *b)* Iván recibe un águila que le regalan y vuela sobre ella. Otra comparación: *a)* Iván recibe un caballo que puede hacer oro (defeca oro) y convierte a Iván en un hombre rico. *b)* Iván come menudillos de pájaro y recibe la capacidad de escupir oro, cosa que le convierte en un hombre rico. Estos ejemplos demuestran que *una cualidad funciona como un ser vivo.* Por tanto los seres vivos, los objetos y las cualidades deben considerarse como valores equivalentes desde el punto de vista de una morfología basada en las funciones de los personajes. Sin embargo, es más cómodo llamar a los seres vivos *auxiliares mágicos* y a los objetos y a las cualidades *objetos mágicos,* aunque unos y otros funcionen de la misma manera.

Por otra parte, esta identidad se restringe en cierto modo. Se pueden distinguir tres categorías de auxiliares: 1.º Los auxiliares universales capaces de cumplir (bajo ciertas formas) las cinco funciones del auxiliar. 2.º Las auxiliares parciales, aptos para desempeñar ciertas funciones pero que, según el conjunto de los datos, no realizan las cinco funciones del auxiliar. En esta categoría entran diferentes animales como el caballo exceptuado, los espíritus que salen del anillo, determinados personajes hábiles en tal o cual cosa, etc. 3.º Auxiliares específicos que no cumplen más que una función. Esta categoría sólo incluye objetos. Por

eso el ovillo sirve como guía en un desplazamiento, la espada que corta por sí sola sirve para vencer a un enemigo, el violín que toca solo para realizar la tarea encomendada por la princesa, etc. Vemos por tanto que el objeto mágico no es más que una forma parcial del auxiliar mágico.

Hay que señalar además el hecho de que a menudo el héroe prescinde de cualquier auxiliar. Es, por decirlo así, su propio auxiliar. Pero si tuviéramos la posibilidad de estudiar los atributos de las personajes, podríamos demostrar que en estos casos el héroe no sólo recibe las funciones del auxiliar sino también sus atributos. Uno de los atributos más importantes del auxiliar es su sabiduría profética: caballo adivino, esposa adivinadora, niño dotado de sabiduría, etc. En ausencia del auxiliar esta cualidad pasa al héroe. El resultado es una figura de héroe-adivino.

De forma opuesta también el auxiliar cumple a veces funciones específicas del héroe. Además de la aceptación de enderezar el entuerto sufrido *(C)*, la única función que le es específica es la reacción ante los actos del donante. A menudo el auxiliar ocupa en este caso el lugar del héroe. Los ratones ganan jugando al juego de la gallina ciega en casa del oso; agradecidos, ejecutan en el puesto de Iván la tarea impuesta por Baba Yaga *(159, 160)*.

7. LAS DIFERENTES FORMAS DE INCLUIR NUEVOS PERSONAJES EN EL CURSO DE LA ACCION

Cada tipo de personaje posee su forma propia de entrar en escena; a cada tipo corresponden procedimientos particulares que utilizan los personajes para entrar en la intriga. Estas formas son las siguientes:

El agresor (el malvado) se muestra dos veces en el transcurso de la acción. La primera vez aparece de repente, de forma lateral (llega volando, se aproxima furtivamente, etc.) y luego desaparece. La segunda vez se presenta como un personaje *que se buscaba,* en general, al término de un viaje en que el héroe seguía a un guía.

Al donante se le encuentra casualmente, la mayor parte de las veces en el bosque (en la casita), o bien en un campo, en un camino, en la calle.

El auxiliar mágico es introducido en tanto que regalo. Este momento se designa con el signo *F* y sus posibles variantes se han enumerado más arriba.

El mandatario, el héroe, el falso-héroe, la princesa forman parte de la situación inicial. A veces no se dice nada del falso-héroe en la enumeración de personajes de la situación inicial; pero después se sabe que habita en la corte o en la casa. La princesa, lo mismo que el agresor, aparece dos veces. La segunda vez aparece como el personaje buscado; el que la busca, puede verla a ella primero y a continuación al dragón (el dragón no está en su casa y entonces él puede hablar con la princesa) o al contrario.

Puede considerarse esta distribución como la norma del cuento. Pero existen excepciones. Si en un cuento no hay donante sus formas de entrar en escena pasan al personaje siguiente, es decir al auxiliar. Es lo que pasa con diferentes personajes capaces de hacer tal o cual cosa, con los que el héroe se encuentra casualmente, lo mismo que pasa habitualmente con el donan-

te. Si el personaje cubre dos esferas de acción se introduce del modo que corresponde a su primera entrada en la acción. La mujer sabia que aparece primero como donante, luego como auxiliar y por último como princesa entra en escena como una donante, no como una auxiliar o una princesa.

La segunda excepción consiste en el hecho de que todos los personajes pueden ser introducidos por la situación inicial. Esta forma no es específica, ya lo hemos indicado más arriba, más que de los héroes, los mandatarios y las princesas. En la situación inicial podemos observar dos formas fundamentales diferentes: la que incluye *al que busca* y su familia (el padre y sus tres hijos) y la que presenta a la víctima del agresor y su familia (las tres hijas del rey). Algunos cuentos reúnen las dos situaciones. Si la historia comienza por una carencia, debemos encontrar en el comienzo la situación que incluye al *buscador* (a veces al mandatario). Estas dos situaciones pueden también confundirse. Pero como la situación inicial sólo puede establecerse entre los miembros de una misma familia, el buscador y el personaje buscado en vez de ser Iván y la princesa son un hermano y una hermana, los hijos y una madre, etc. Esta situación incluye a veces al buscador y a la víctima del agresor. Puede observarse que en los cuentos el rapto de la princesa está fechado antes. Iván parte a buscar a su madre raptada por Kochtcheï y encuentra a la hija del rey que también había sido raptada antes.

Algunas situaciones de este tipo reciben un desarrollo épico. Al principio el buscador está ausente. Nace, por lo general, en circunstancias maravillosas. El nacimiento maravilloso del héroe es uno de los elementos importantes del cuento. Es una de las formas de su entrada en escena incluida en la situación inicial. El nacimiento del héroe va acompañado en general de una profecía sobre su destino. Incluso antes de que se trence la intriga los tributos del héroe se revelan. Se describe su rápido crecimiento, su superioridad sobre sus hermanos. En otros casos, por el contrario, Iván es un tonto. Es imposible estudiar todos los atributos del héroe. Algunos se traducen en actos (disputa sobre el derecho de primogenitura). Pero estos actos no constituyen funciones de la intriga.

Señalemos además que a veces la situación inicial da la imagen de una dicha especial, a veces subrayada; puede ocurrir

que esta imagen sea muy pintoresca y coloreada. Sirve como fondo de contraste a la desgracia que viene a continuación.

La situación inicial incluye a veces al donante, al auxiliar e incluso al agresor, antagonista del héroe. Solamente las situaciones que incluyen al agresor requieren un examen particular. Como esta situación reúne siempre a los miembros de una misma familia, el agresor incluido en la situación inicial pasa a ser un pariente del héroe, aunque sus atributos le hagan claramente un dragón, una bruja, etc. La bruja del cuento núm. *93* ("La bruja y la hermana del sol") es una dragona típica. Pero dado su desplazamiento hacia la situación inicial se convierte en la hermana del héroe.

Algunas palabras sobre las situaciones de las secuencias duplicadas o, en general, repetidas. También se abren ante una situación precisa. Si Iván ha encontrado a la princesa y posee un objeto mágico y su prometida (en algunos caasos ya su mujer) le roba el objeto mágico, nos encontramos ante la siguiente situación: agresor + buscador + futuro objeto de la búsqueda. De tal modo que si la secuencia se repite, el agresor se encuentra con más frecuencia en la situación inicial. El mismo personaje puede desempeñar un papel en una secuencia y otro distinto en otra (el diablo, auxiliar en la primera secuencia pero agresor en la segunda, etc.). Todos los personajes de la primera secuencia que aparecen a continuación en la segunda están ya dados, son ya conocidos por el oyente o el lector y por tanto es inútil una nueva entrada en escena de los personajes de las categorías correspondientes. Pero a veces sucede que en la secuencia repetida el narrador olvida, por ejemplo, al auxiliar de la primera secuencia y obliga al héroe a comenzar sus gestiones para obtenerlo.

Hay que hacer una mención especial de la situación que **incluye a la madrastra. O bien ésta nos es presentada inmediatamente, o bien se nos cuenta la muerte de la primera mujer del** padre y el nuevo matrimonio de éste. El segundo matrimonio del viudo introduce al agresor en el cuento. Las hijas, a su vez personajes malvados, o falsas heroínas, nacen en seguida.

Todos estos problemas pueden ser sometidos a un estudio más detallado, pero las observaciones presentadas son suficientes en una perspectiva de morfología general.

8. LOS ATRIBUTOS DE LOS PERSONAJES Y SU SIGNIFICACION

El estudio de las formas es el estudio de las transformaciones.

GOETHE.

El estudio de los personajes según sus funciones, su división en categorías y el estudio de su manera de entrar en escena nos llevan inevitablemente al problema general de los personajes del cuento. Más arriba hemos señalado que era necesario distinguir con gran claridad dos objetos de estudio: los autores de las acciones y las acciones en sí mismas. La nomenclatura y los atributos de los personajes son valores variables. Entendemos por atributos el conjunto de las cualidades externas de los personajes: su edad, sexo, situación, su apariencia exterior con sus particularidades, etc. Estos atributos proporcionan al cuento sus colores, su belleza y su encanto. Cuando se habla de un cuento se recuerda en primer lugar a Baba Yaga y su casita, el dragón de varias cabezas, el príncipe Iván y la hermosa princesa, los caballos mágicos voladores, y muchas otras cosas. Pero como hemos visto, un personaje puede reemplazar con gran facilidad a otro. Estos reemplazamientos tienen sus causas, que a veces son muy complejas. La misma vida real crea figuras nuevas muy coloreadas que suplantan a los personajes inmaginarios; el cuento sufre la influencia de la realidad histórica contemporánea, de la poesía épica de los pueblos vecinos y también de la literatura y de la religión, tanto si se trata de los dogmas cristianos como de las creencias populares locales. El cuento conserva las trazas del paganismo más antiguo, de las costumbres y los ritos de la antigüedad. Se transforma poco a poco y esas metamorfosis también están sometidas a unas leyes. Todos estos procesos crean una tal diversidad de formas que es extremadamente difícil aclararse un poco.

Pero no por ello deja de ser posible este estudio. Las funciones siguen siendo constantes y esto permite introducir en el sistema los elementos que se agrupan en torno a las funciones.

¿Cómo construir este sistema?

El mejor medio es hacer unos cuadros. Veselovski hablaba ya de formar unas tablas con los cuentos, pero en realidad no creía demasiado en la posibilidad de poder realizarlo.

Aquí hemos compuesto esos cuadros. Es imposible darle al lector todos los detalles, aunque en realidad no sean de una gran complejidad. El estudio de los atributos de los personajes no incluye más que los tres apartados fundamentales siguientes: aspecto y nomenclatura. particularidades de la entrada en escena y hábitat. A esto podemos añadir una serie de elementos auxiliares menos importantes. Por eso los rasgos característicos de Baba Yaga son: su nombre, su aspecto (la pierna descarnada, la nariz que asciende hacia el techo, etc.). su casita que gira, montada sobre patas de gallina y su forma de entrar en escena: su llegada en un mortero volador está siempre acompañada de silbidos y ruidos. Si un personaje se define, desde el punto de vista de las funciones, como un donante, por ejemplo, o como un auxiliar, etc., y se inscribe en los distintos apartados todo lo que se puede decir de él, se pueden llegar a sacar observaciones extremadamente interesantes. Todos los datos de un apartado pueden ser estudiados con independencia del resto a lo largo de todos los cuentos. Aunque estos elementos sean valores variables, podemos observar también entre ellos numerosas repeticiones. Las formas más brillantes, las que se repiten con más frecuencia, representan un determinado canon. Este canon puede aislarse. Señalemos de pasada que hay que definir, de forma general, en primer lugar el modo de distinguir las formas fundamentales de las formas derivadas o heterónomas. Existe un canon internacional de las formas nacionales especialmente indias, árabes, rusas, alemanas y de las formas provinciales: del Norte, de la región de Novgorod, de la de Perm, de Siberia, etc. Por último hay formas que corresponden a ciertas categorías sociales, como por ejemplo las formas semi-urbanas, las de los soldados, las de los obreros agrícolas. También es preciso señalar que un elemento que se encuentra habitualmente bajo uno de los tres epígrafes puede aparecer de pronto bajo otro distinto, nos encontramos entonces ante un desplazamiento de forma. El dragón, por

ejemplo, puede pasar a ser un donante-consejero. Tales desplazamientos desempeñan un papel considerable en la aparición de las formas secuendarias, cuando muchas veces se considera a éstas como asuntos nuevos; vemos que sin embargo estos asuntos se derivan de los antiguos y son el resultado de una cierta transformación, de una cierta metamorfosis. El desplazamiento no es el único tipo de transformación. No nos detendremos ante este problema, porque nos llevaría muy lejos. Las transformaciones podrían proporcionar materia para un estudio independiente [1].

Pero las tablas, la lista de los atributos de los personajes y el estudio de los valores variables en general abren otra posibilidad. Sabemos ya que los cuentos se componen todos de las mismas funciones. Ahora vemos que no son sólo los elementos atributivos los que se hallan sometidos a las leyes de la transformación; también lo están las funciones, aunque esto sea menos aparente y mucho más difícil de estudiar. (Las formas que consideramos fundamentales se hallan siempre citadas en primer lugar en nuestra lista.) Si se dedicaran investigaciones particulares a esta cuestión, se podría reconstruir la proto-forma del cuento maravilloso, no sólo de una forma esquemática, como hemos hecho, sino con toda concreción. Con los asuntos aislados se hace ya desde hace mucho tiempo. Rechazando todas las formaciones locales o secundarias, y no conservando más que las formas fundamentales, obtendremos aquel cuento del que todos los cuentos maravillosos no son más que simples variantes. Las investigaciones que hemos realizado en este campo nos han llevado a los cuentos en donde un dragón rapta a una princesa, donde Iván encuentra a Baya Yaga, recibe un caballo volador, obtiene la victoria sobre el dragón con ayuda de su caballo, parte de nuevo, es perseguido por las dragonas, vuelve a encontrar a sus hermanos, etc., es decir que esta sería la forma fundamental de los cuentos maravillosos en general. Pero esto sólo puede probarse tras un riguroso estudio de las metamorfosis, de las transformaciones del cuento. En el plano de los problemas formales estas consideraciones nos llevarían a continuación al problema de los asuntos y las variantes, y también al de la relación entre los argumentos y la composición.

El estudio de los atributos permite además una constatación aún más importante. Si se extraen las formas fundamentales de todos los apartados y se las dispone en un orden adecuado para

hacer un cuento, este cuento muestra que encubre en su fundamento algunas nociones abstractas.

Un ejemplo nos permitirá explicar nuestro pensamiento. Si se aislan y se clasifican en un epígrafe todas las tareas del donante, podrá notarse que esas tareas no son fortuitas. Desde el punto de vista del "dicho" en tanto que tal, no representan más que uno de los procedimientos de pervivencia de la epopeya: el héroe encuentra un obstáculo y venciéndole encuentra el medio para llegar a su fin. Desde este punto de vista es absolutamente indiferente saber lo que es la tarea en sí misma. En efecto, una gran parte de estas tareas no deben ser consideradas más que como las partes constitutivas de una determinada estructura literaria. Pero en relación con las formas fundamentales de las tareas, se puede observar que tienen un fin particular y oculto. Lo que Baba Yaga o cualquier otro donante quieren saber de boca del héroe, la prueba que le hacen pasar —esta pregunta no puede recibir más que una única respuesta que se expresa en una fórmula abstracta. La misma fórmula, en el fondo diferente, sin embargo, aclara las tareas de la princesa. Si comparamos las fórmulas veremos que se derivan la una de la otra. Si las acercamos luego a los demás elementos atributivos estudiados, obtendremos, contra toda espera, una cadena que es tan continua en el plano lógico como en el plano estético. El hecho de que Iván se acueste sobre un horno (característica internacional y no sólo rusa), sus relaciones con sus padres muertos, el contenido de las prohibiciones y de sus transgresiones, el puesto de guarda del donante (su forma fundamental es la casita de Baba Yaga) e incluso los detalles, como por ejemplo los cabellos de oro de la princesa (rasgo que se encuentra en todo el mundo), toman una significación completamente especial y pueden ser objeto de un estudio. El análisis de los atributos permite una interpretación *científica* del cuento. Desde el punto de vista histórico, esto significa que el cuento *maravilloso* en su base morfológica es un mito. Los partidarios de la escuela psicológica han arrojado un cierto descrédito sobre esta idea, pero en cambio tuvo defensores tan considerables como Wundt, y ahora volvemos al mismo punto a través del análisis morfológico.

Pero todo esto lo formulamos solamente a modo de hipótesis. Las investigaciones morfológicas deberán añadir en este terreno un estudio histórico, cosa que por el momento no entra en

nuestras preocupaciones. El cuento, a continuación, deberá ser estudiado en su relación con las representaciones religiosas.

Vemos por tanto que el estudio de los atributos de los personajes que sólo hemos esbozado es extraordinariamente importante. Pero dar una clasificación de los personajes según sus atributos no forma parte de nuestra tarea. Decir que el agresor puede ser un dragón, una bruja, Baba Yaga, unos bandidos, unos mercaderes, una princesa malvada, etc., y que el donante puede ser Baba Yaga, una viejecita, una abuela del patio, un silvano, un oso, etc., es inútil, porque esto llevaría a presentar un catálogo. Un catálogo de este tipo sólo puede tener algún interés cuando se utiliza para aclarar problemas más generales. Estos problemas han quedado señalados más arriba: se trata de las leyes de transformación y de las nociones abstractas que se reflejan en las formas fundamentales de estos atributos. También hemos preparado el sistema, el plan de un estudio [2]. Pero en la medida en que los problemas generales que se plantean exigen investigaciones especiales y no pueden ser resueltos en nuestro breve esbozo, un simple catálogo perdería todo su sentido y no sería más que una lista seca, extremadamente útil para el especialista pero que no presentaría un gran interés general.

9. EL CUENTO COMO TOTALIDAD

> La proto-planta (*Urpflanze*) será el ser más sorprendente del mundo. La misma naturaleza me envidiará. Con este modelo y su clave será posible inventar plantas hasta el infinito, que tendrán que ser consecuentes, es decir que aunque no existan, podrían existir. No serán sombras o ilusiones poéticas o pintorescas; la verdad interior y la necesidad formarán parte de su esencia. Esta ley puede aplicarse a todo lo que es vivo.
>
> GOETHE.

A) LA COMBINACIÓN DE LOS CUENTOS.

Ahora que hemos mostrado cuáles eran los elementos esenciales del cuento y explicado algunos momentos accesorios, podemos abordar el desmembrar un texto según sus partes constitutivas.

Una cuestión se nos plantea en primer lugar, y es la de saber qué es lo que se entiende por cuento.

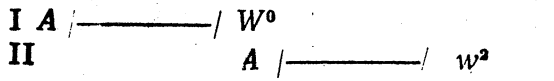
Se puede llamar cuento maravilloso desde el punto de vista morfológico a todo desarrollo que partiendo de una fechoría *(A)* o de una carencia *(a)* y pasando por las funciones intermediarias culmina en el matrimonio *(W)* o en otras funciones utilizadas como desenlace. La función terminal puede ser la recompensa *(F)*, la captura del objeto buscado o de un modo general la reparación del mal *(K)*, los auxilios y la salvación durante la persecución *(Rs)*, etc. A este desarrollo le llamamos una *secuencia.* Cada nueva fechoría o perjuicio, cada nueva carencia, origina una nueva secuencia. Un cuento puede comprender varias secuencias, y cuando se analiza un texto hay que determinar en primer lugar de cuántas secuencias se compone. Una secuencia puede ir inmediatamente después de otra, pero también pueden aparecer entrelazadas, como si se detuvieran para permitir que se intercale otra secuencia. Aislar una secuencia no siempre es fácil, pero desde luego siempre es posible hacerlo, y con una gran precisión. Sin embargo, aunque hemos definido el cuento

como una secuencia, esto no significa que el número de secuencias corresponda rigurosamente al número de cuentos. Algunos procedimientos particulares, paralelismo, repeticiones, etc., llevan a que un cuento pueda componerse de varias secuencias.

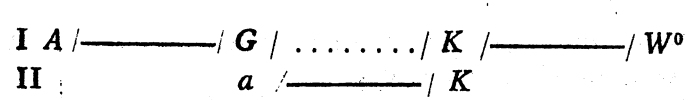
Por eso, antes de estudiar cómo se diferencia un texto que contiene un solo cuento de otro texto que contienen dos o más, vamos a examinar los procedimientos de unión de las secuencias entre sí, independientemente del número de cuentos que el texto incluya.

Las secuencias pueden unirse de las siguientes formas:

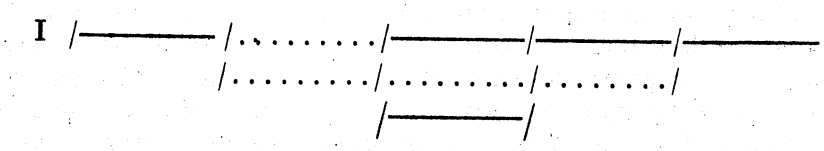
1. Una secuencia sucede inmediatamente a otra. He aquí el esquema que ilustra este tipo de unión:



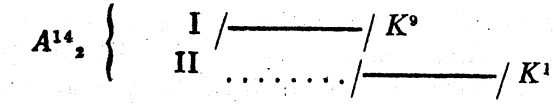
2. Una nueva secuencia comienza antes de que la precedente haya terminado. La acción se interrumpe con una secuencia episódica. Al final de este episodio la primera secuencia vuelve a continuar y se termina:



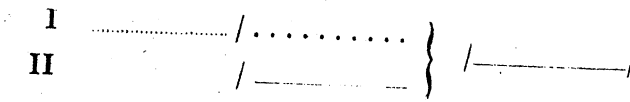
3. El episodio puede ser interrumpido a su vez y de este modo pueden obtenerse esquemas relativamente complejos:



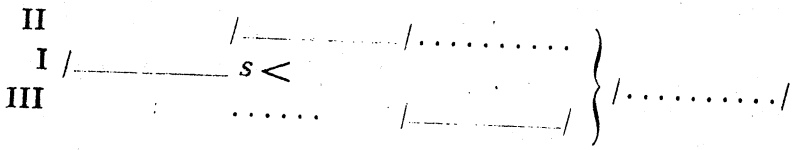
4. El cuento puede comenzar con dos fechorías cometidas al mismo tiempo, una de las cuales puede ser reparada primero y la otra a continuación. Si el héroe es matado y se le roba su objeto mágico, primero se repara la muerte y luego el robo.



5. Dos secuencias pueden tener un fin común:



6. A veces hay en el cuento dos *buscadores* (cf. n.º *155*, dos Iván hijos de soldado). A la mitad de la primera secuencia los héroes se separan. Por lo general se dejan el uno al otro ante un poste indicador que contiene predicciones. Ese poste sirve de *separador* (designaremos la separación ante un poste indicador mediante el sigo <. En algunos casos, además, el poste no es más que un simple accesorio). Al separarse, los héroes se transmiten en muchos casos un objeto reconocedor (una cuchara, un espejo, un pañuelo. Designaremos a la transmisión de un objeto que sirva para reconocerse mediante el signo *s)*. Los esquemas de estos cuentos son del tipo siguiente:



Estos son los principales procedimientos de unión entre las secuencias.

Uno puede preguntarse en qué condiciones varias secuencias componen un cuento, y en qué momento nos encontramos en cambio ante dos cuentos o más. Debemos declarar en primer lugar que *los procedimientos de unión entre las secuencias no ejercen ninguna acción en este campo.* No existen criterios precisos en lo que se refiere a este problema. Pero indicaremos algunos casos suficientemente claros.

En los casos siguientes no hay más que un cuento:

1. Si el cuento entero no está compuesto más que de una secuencia.

2. Si el cuento entero está compuesto de dos secuencias, una de las cuales concluye positivamente y la otra negativamente. Ejemplo: Secuencia I —la madrastra expulsa a su hijastra. El padre la conduce. Ella vuelve con regalos. Secuencia II —la ma-

drastra envía a sus hijas. El padre las conduce. Vuelven castigadas.

3. Si se produce triplicación de secuencias enteras. Un dragón rapta a una doncella. En las secuencias I y II los hermanos mayores parten el uno después del otro en su búsqueda y se meten en un lío. En la secuencia III, parte el más joven y libera a la doncella y a los dos hermanos.

4. Si en el curso de la primera secuencia se obtiene un objeto mágico y sólo se utiliza en el transcurso de la segunda. Ejemplo: secuencia I —los hermanos parten a buscar caballos. Los encuentran y vuelven a su casa. Secuencia II —un dragón amenaza a la princesa. Los hermanos parten, y llegan a su objetivo gracias a los caballos. Veamos lo que pasa en este caso: larecepción del objeto mágico que habitualmente se produce en al mitad del cuento, ha sido desplazada hacia el principio y situada antes del nudo principal de la intriga (la amenaza del dragón). La recepción del objeto mágico ha sido precedida por el reconocimiento inmotivado de una carencia (los hermanos sienten de repente la necesidad de tener caballos) que sin embargo implica una búsqueda, es decir constituye el punto de partida de una secuencia.

5. No hay más que un único cuento si, antes de la reparación definitiva del daño causado, se experimenta una carencia, que provoca una nueva búsqueda, es decir una nueva secuencia mas no un nuevo cuento. En ese caso se necesita, por ejemplo, un caballo nuevo, el huevo que contiene la muerte de Kochtcheï, etcétera., y esta necesidad origina un nuevo desarrollo, durante el cual se interrumpe momentáneamente la secuencia comenzada antes.

6. También hay sólo un cuento en el caso en que la intriga se anude en torno a dos fechorías cometidas al tiempo (la madrastra persigue y embruja a sus hijastra, etc.).

7. Y sigue habiendo un sólo cuento en los textos en los que en la primera secuencia se desarrolla un combate contra el dragón, mientras que la segunda comienza por el robo del objeto que era buscado por los hermanos, la caída del héroe en un precipicio, etc., y luego siguen las pretensiones del falso héroe *(L)*, y las tareas difíciles. Este es el desarrollo que nos apareció cuando enumeramos todas las funciones. Es la forma del cuento más total y más terminada.

8. Los cuentos en los que los héroes se separan ante un poste indicador pueden considerarse también como textos constituidos por un solo cuento. Sin embargo, hay que señalar que la suerte de cada uno de los hermanos puede originar un cuento absolutamente distinto; por tanto es posible que este caso deba quedar excluido del grupo de historias formadas por un solo cuento.

En todos los demás casos nos hallamos ante dos cuentos o más. Cuando se quiere determinar si en un texto hay varios cuentos, no hay que dejarse desorientar por las secuencias demasiado cortas. Las que incluyen la destrucción de las semillas o una declaración de guerra suelen serlo muy especialmente. La destrucción de las semillas ocupa por lo general un lugar un poco especial. Con mucha frecuencia se observa en seguida que el personaje que destruye las semillas desempeña en la segunda secuencia un papel más importante que en la primera, y que en realidad la destrucción de las semillas sólo sirve para introducirle. Por ejemplo, en el cuento núm. *105*, el asno que roba el heno se convierte a continuación en un donante (cf. también los números *186* y *187)*. En el cuento núm. *126* un hombrecillo de bronce análogo al hombrecillo de los cuentos núms. *129* y *125* entra en escena bajo la apariencia de un pájaro ladrón de trigo ("Y ese pájaro, era un viejecillo de bronce"). Pero dividir los cuentos según la forma que toma la entrada en escena de un personaje es imposible; se podría decir en el caso contrario que toda primera secuencia no hace más que preparar e introducir los personajes de la secuencia siguiente. Teóricamente el robo de las simientes y la captura del ladrón forman parte de un cuento absolutamente distinto. Pero por lo general esta secuencia se percibe como una introducción.

B) Ejemplo de análisis.

Ahora que sabemos cómo se dividen las secuencias podemos desmembrar un cuento según sus partes constitutivas. Hemos visto que las partes constitutivas fundamentales son las funciones de los personajes. También están los elementos de unión y las motivaciones. Las formas de la irrupción en escena de los personajes (la llegada del dragón que vuela, el encuentro con Baba Yaga) ocupan un lugar especial. Por último tenemos los elementos o los accesorios atributivos como la casita de Baba Yaga o sus patas de barro. Estas cinco categorías de elementos

no sólo determinan la estructura del cuento sino además al cuento en su conjunto.

Intentemos por tanto descomponer un cuento completo, literalmente de acuerdo con sus partes constitutivas. Para esto elegiremos un cuento de pequeño tamaño con una única secuencia, el cuento más corto de nuestro corpus. En el apéndice hemos colocado algunos análisis modélicos de cuentos más complejos, porque en realidad éstos interesan solamente a los especialistas. El cuento se denomina *Las Ocas (113)*.

Un viejo y una vieja vivían juntos; tenían una hija y un hijo muy pequeño [1].

1. Situación inicial *(a)*.

"Hija mía, hija mía, le dice su madre, nos vamos a trabajar y te traeremos un panecillo, te coseremos un hermoso vestido y te compraremos un pañuelito. Sé prudente, cuida a tu hermano y no salgas fuera" [2].

2. Prohibición reforzada mediante promesas (γ^1).

Los viejos parten [3] y la hija no pensó en lo que ellos le habían dicho [4]; colocó a su hermano en la hierba bajo la ventana, corrió afuera y se olvidó jugando y paseándose [5].

3. Alejamiento de los padres (β^1).
4. La transgresión de la prohibición es motivada *(Mot)*.
5. Transgresión de la prohibición (ϑ^1).

Unas ocas se lanzaron sobre el niñito, se apoderaron de él y le llevaron sobre sus alas [6].

6. Fechoría: rapto *(A^1)*.

La niña regresa y se da cuenta de que su hermano ya no está allí [7].

7. Rudimentario (equivale a) anuncio de la fechoría *(B^4)*.

Lanzó un grito, corrió de un lado para otro, pero no estaba en ninguna parte. Le llamaba, lloraba con cálidas lágrimas, y

8. Detalles. Rudimentaria triplicación.

se lamentaba pensando en los reproches de su padre y de su madre, pero su hermano no respondía [8].

Corrió por el campo [9]; a lo lejos percibió a las ocas que desaparecían tras un bosque sombrío. Las ocas, desde hacía un cierto tiempo, se habían forjado una mala reputación porque hacían muchos estragos y robaban los niños pequeños. La niña adivinó que ellas se habían llevado a su hermanito y se puso a correr para atraparlas [10].

9. Partida de la casa y comienzo de la búsqueda (C ↑).

10. Como en este cuento no existe mandatario que antes proclame la noticia de la fechoría, este papel, con un cierto retraso, se transmite al agresor; éste, mostrándose un instante, anuncia el carácter de la fechoría (unión — §).

Corría y corría y de repente se encontró ante una sartén [11].

"Sartén, sartén, dime ¿a dónde iban las ocas?"

11. Irrupción en escena del donante (forma canónica de esta entrada en escena: se le encuentra por casualidad) [*71, 73*][1].

—Si te comes mi pastelillo de centeno, te lo diré [12].

12. Diálogo con el donante (muy breve) y se plantea la prueba (D^1) [*76, 78b*].

—Oh, en casa de mis padres ni siquiera comemos pastelillos de trigo [13]. (A continuación se encuentra con un manzano y con un río. Proposiciones análogas y siempre la misma insolencia en las respuestas [14].)

13. Respuesta insolente = reacción negativa del héroe (fracaso ante la prueba, E^1) *neg.*

14. Triplicación. Los elementos D^1 y E^1 *neg* se repiten otras dos veces. Ninguna de las tres veces se obtiene la recompensa. *(F^1 neg.)*

Hubiera pasado mucho tiempo corriendo por los campos y vagando por el bosque si no

15. Aparición en escena de un auxiliar agradecido.
16. El auxiliar se halla en

hubiera tenido la suerte de caer sobre un erizo [15]; estuvo tentada de darle un puntapié [16], pero tuvo miedo de pincharse [17] y le preguntó:

"Erizo, erizo ¿no has visto tú a dónde iban las ocas? [18].

—"Por allí", dijo él [19].

Corrió hacia el lugar señalado y vio una casita con patas de gallina que estaba allí y daba vueltas [20].

En la casita estaba Baba Yaga, con el hocico morado y el pie de barro [21].

También su hermano estaba allí, sentado en un banco [22], e iba a jugar con unas manzanas de oro [23].

Cuando su hermana le vio, entró sigilosamente, le cogió y se lo llevó [24], [25], pero las ocas volaron en su persecución e iban a atraparla, ¿dónde podría esconderse? [26].

(Una vez más asistimos a una triple prueba del héroe por los mismos personajes, pero con una respuesta positiva: éstos

una situación de importancia, pero no pide ayuda *(d⁷)*.

17. El auxiliar es perdonado *(E⁷)*.

18. Diálogo (elemento de unión —).

19. El erizo agradecido le indica el camino al héroe *($F^9 = G^4$)*.

20. La habitación del agresor (92*b*).

21. Retrato del agresor (94).

22. Entrada en escena del personaje buscado (98).

23. El oro es uno de los rasgos característicos que aparecen siempre en el personaje buscado (99).

24. Contra-rapto del objeto de las pesquisas por medio de la fuerza o de la astucia *(K^1)*.

25. El retorno no se menciona pero se sobreentiende ( ).

26. Persecución bajo la forma de vuelo a través de los aires *(Pr^1)*.

27. Nueva y triple prueba *(D^1)*, pero esta vez la reacción del héroe es positiva *(E^1)*. El personaje que hace pasar la

acuden en socorro de la niña. El río, el manzano y el árbol la ocultaban [27]. La historia concluye con el regreso de la niña a su casa.)

prueba se coloca a disposición del héroe *(F^9)*, salvándola de este modo de sus perseguidores *(Rs^4)*.

Si a continuación aislamos todas las funciones de este cuento se obtiene el siguiente esquema:

$$\alpha\ \gamma^1\ \delta^1\ \zeta^1\ A^1\ B^4\ C\uparrow \quad \begin{matrix} D^1\ E^1{}_{\text{nég}}\ F^1{}_{\text{nég}} \\ d^7\ E^7 \qquad F^9 \end{matrix}\Big\{ \quad G^4\ K^1 \downarrow Pr^1\ [D^1\ E^1\ F\ F^9 = Rs^4] \times 3$$

Imaginemos ahora que todos los cuentos de nuestro corpus han sido analizados de la misma manera y que cada análisis ha permitido escribir un esquema como el precedente. ¿A qué nos lleva esto? Diremos en primer lugar que la separación en partes constitutivas es, de un modo general, muy importante en todas las ciencias. Hemos visto que hasta el presente no ha sido posible hacerlo con el cuento con toda la objetividad requerida. Por tanto, nos hallamos ante un primer resultado de un gran alcance. Pero además se pueden comparar estos esquemas entre sí, y entonces es posible resolver toda una serie de problemas abordados más arriba, en el capítulo de la introducción. Ahora vamos a dedicarnos a resolver esos problemas.

C) El problema de la clasificación.

Antes hemos mostrado el fracaso de la clasificación de los cuentos partiendo de sus asuntos.

Por tanto vamos a aplicar nuestras conclusiones e intentaremos una clasificaciós según las propiedades estructurales.

En primer lugar debemos aislar los problemas: 1.º La distinción entre los cuentos maravillosos y los demás. 2.º La clasificación de los cuentos maravillosos en sí mismos.

La constancia de la estructura de los cuentos maravillosos permite dar una definición hipotética de ellos, que se puede formular de la forma siguiente: el cuento maravilloso es un relato construido según la sucesión regular de las funciones citadas en sus diferentes formas, con ausencia de algunas de ellas en tal relato y repeticiones de otras en tal otro. Esta definición hace perder su sentido a la palabra *maravilloso* y es fáci

en efecto imaginar un cuento maravilloso de hadas o fantástico construido de una forma completamente diferente (cf. el cuento de Goethe sobre el dragón y el lirio, algunos cuentos de Andersen, los cuentos de Garskin, etc.). De modo inverso algunos cuentos no maravillosos, bastante raros, pueden construirse según el esquema citado. Un cierto número de leyendas, algunos cuentos de animales y narraciones aisladas poseen la misma estructura. Por tanto la palabra *maravilloso* debe ser reemplazada por otro término. Es muy difícil hallar uno y por eso dejamos provisionalmente a estos cuentos su antigua denominación. Se podrá cambiar cuando se estudien otras categorías de cuentos, cosa que permitirá crear una terminología uniforme. Los cuentos maravillosos podrían ser designados como cuentos que siguen un esquema con siete personajes. Es un término muy exacto, pero bastante incómodo. Si se define a estos cuentos desde un punto de vista histórico merecen su antiguo nombre, en la actualidad abandonado, de cuentos míticos.

Desde luego, la definición de una categoría merece un análisis previo. No es preciso pensar que el análisis de todos los textos se hará con rapidez y facilidad. A veces ocurre que un elemento, oscuro en un texto, se presenta muy claro en un texto paralelo o diferente. Pero si no existe paralelo, el texto sigue siendo oscuro. Hacer el análisis exacto de un cuento no siempre resulta fácil. Hace falta una cierta costumbre, un cierto saber-hacer. Para decir verdad, los cuentos de las compilaciones rusas que se descomponen con facilidad son muy numerosos. Pero las cosas se complican dado que la claridad en la estructura de los cuentos sólo es propia del campesinado, y es más, de un campesinado apenas afectado por la civilización. Influencias ajenas de todo tipo modifican e incluso a veces destruyen el cuento. Desde el momento en que franqueamos los límites del cuento totalmente auténtico, comienzan las complicaciones. La complicación de Afanasiev representa por eso un objeto de estudio realmente precioso. Pero los cuentos de los hermanos Grimm que tienen, en definitiva ,el mismo esquema, muestran ya un aspecto menos puro y menos constante. No se puede prever que estén todos los detalles. Hay que pensar también que si puede producirse una asimilación entre los elementos internos del cuento, también *géneros enteros* se entrecruzan y se asimilan entre sí. A veces se forman de este modo conglomerados extremadamente complejos, en los que las partes constitutivas de nuestro esquema entran en tanto que episodios. Quisiéramos indicar además que toda una serie de mitos de los más antiguos dejan aparecer una estructura similar y que ciertos mitos presentan esta estructura en una forma extraordinariamente pura. Hasta estos relatos debemos remontar el origen del cuento. Por otra parte, encontramos la misma estructura en algunas novelas de caballería. Quizá este género tenga su origen en el cuento. En los años venideros se tendrá que hacer un estudio detallado de estos problemas.

Para demostrar que algunos cuentos de animales están construidos de la misma forma vamos a examinar la historia del lobo y los cabritos *(53)*. En este cuento encontramos una situación inicial (la cabra y los cabritos), el alejamiento de la madre, la prohibición, la persuasión engañosa del agresor (el lobo), la transgresión de la prohibición, el robo de uno de los miembros de la familia, el anuncio de la fechoría, la búsqueda, la supresión del agresor. La muerte del lobo es al mismo tiempo su castigo. A continuación encontramos la recuperación de los personajes raptados y el regreso. El cuento da el siguiente esquema:

$$\gamma^1\ \beta^1\ A^1\ B^4\ C \uparrow\ \ I^4\ K^5 \downarrow$$

Por eso basándose en las propiedades estructurales se puede distinguir una clase determinada de las demás con una precisión y una objetividad absoluta.

Para continuar nos vemos obligados a establecer unas diferenciaciones entre los cuentos de acuerdo con los asuntos. Para protegernos de los errores lógicos, señalemos que una buena clasificación puede efectuarse según tres principios: 1.° según las diferentes especies de una misma propiedad (árbol con hojas y con agujas), 2.° según la ausencia o presencia de una misma propiedad (vertebrados o invertebrados), 3.° según unas propiedades que se excluyen mutuamente (artiodáctilos y roedores entre los mamíferos). En el interior de una clasificación, las definiciones sólo pueden modificarse de acuerdo con los géneros, las especies y las variedades, o según otros modos de graduación, pero en cada escalón las definiciones deben ser constantes y uniformes.

Si se examinan nuestros esquemas, uno puede preguntarse

si no se les puede clasificar de acuerdo con propiedades que se excluyen mutuamente. Parece a primera vista que esto es imposible porque ninguna función excluye a otra. Pero si miramos con atención, nos damos cuenta de que existen dos parejas de funciones que sólo se encuentran en la misma secuencia en muy raros casos, tan raros que se puede considerar la exclusión como una ley y la coincidencia como una excepción (cosa que como veremos más adelante, no contradice lo que hemos dicho sobre la uniformidad de los cuentos). Estas dos parejas son las siguientes: por una parte el combate contra el agresor y la victoria del héroe *(H-J)* y por otra la tarea difícil y la realización de esta tarea *(M-N)*. La primera pareja se encuentra cuarenta y una vez en cien cuentos y la segunda treinta y tres veces, y en la misma secuencia sólo coinciden tres veces. Más adelante veremos que existen secuencias en las que estas funciones están ausentes. Cuatro categorías se imponen por tanto inmediatamente: el desarrollo pasando por *H-J* (combate-victoria), el desarrollo pasando por *M-N* (tarea difícil-realización de la tarea), el desarrollo pasando por *H-J* y *M-N*, y el desarrollo sin pasar por *H-J* ni *M-N*.

Pero la clasificación se complica considerablemente porque numerosos cuentos se componen de varias secuencias. No hemos hablado antes más que de cuentos de una sola secuencia. Más adelante veremos lo que pasa con cuentos más complejos; por el momento seguiremos con la división de los cuentos sencillos.

Esta división no podemos seguir haciéndola según propiedades puramente estructurales, porque las únicas funciones que se excluyen son *H-J* y *M-N*. Por tanto, hay que elegir un elemento que se encuentre en todos los cuentos y realizar una división según sus variantes. La única función cuya presencia es obligatoria en todos los cuentos es *A* (fechorías) o *a* (carencia). Y las variantes de este elemento permiten proseguir la clasificación. Por tanto, el primer apartado de cada subdivisión estará dedicado a los cuentos que presentan el rapto de un hombre, el segundo al robo de un talismán, etc., hasta agotar todas las variantes del elemento *A*. A continuación serán clasificados los cuentos que presentan el elemento *a*, es decir los que cuentan la búsqueda de una prometida, de un talismán, etc. Se podría objetar que de acuerdo con este principio dos cuentos que comienzan de la misma forma serían colocados en categorías

diferentes si la tarea difícil, por ejemplo, aparece en ellos o no aparece. Esto se produce, en efecto, pero no afecta para nada a la justeza de nuestra clasificación. Los cuentos con *H-J* y los cuentos con *M-N* son de hecho cuentos de diferente formación, porque estos elementos se excluyen mutuamente. La presencia o la ausencia de un elemento es su propiedad estructural fundamental. Por eso en zoología no se considera a la ballena como un pez, ya que respira mediante pulmones, a pesar de que en apariencia se parezca a un pez. Y por la misma razón la anguila forma parte de la categoría de los peces aunque se parece a una serpiente; la patata es un tubérculo aunque habitualmente se la confunda con una raíz, etc. Una clasificación sigue las propiedades estructurales e internas y no las propiedades exteriores y variables.

Una pregunta se plantea: ¿Qué hacer con los cuentos de varias secuencias fechorías, cada una de ellas seguida de un desarrollo distinto?

Sólo hay una forma de resolver este problema: con respecto a cada texto de varias secuencias habrá que decir: la primera secuencia es tal, la segunda tal, etc. No existe otra solución. Indudablemente esto es difícil de manejar, incómodo, sobre todo si se quiere trazar un cuadro preciso de esta clasificación, pero es exacto no sólo de hecho sino de derecho.

Obtenemos por tanto cuatro tipos de cuentos. ¿No contradice esto la afirmación de la uniformidad completa de todos los cuentos maravillosos? Si los elementos *H-J* y *M-N* se excluyen mutuamente en una misma secuencia, ¿no significa esto que nos encontramos ante dos tipos de cuentos fundamentales y no ante uno sólo como afirmábamos más arriba? Nada de esto. Si examinamos con atención los cuentos que se componen de dos secuencias observamos lo siguiente: cuando una de las secuencias presenta un combate y otra una tarea difícil, el combate se halla siempre en la primera secuencia y la tarea difícil en la segunda. Estos cuentos presentan además un comienzo típico para la segunda secuencia, es decir la caída de Iván, empujado por sus hermanos a un precipicio, etc. Su composición según dos secuencias está de acuerdo con los cánones. El cuento con dos secuencias es el tipo fundamental de todos los cuentos. Se divide en dos con gran facilidad. Son los hermanos los que introducen una cierta complejidad. Si los hermanos no han sido

introducidos en escena desde el comienzo o, si de una forma general, se limita su papel, el cuento puede terminar con el feliz regreso de Iván, es decir terminar con la primera secuencia y la segunda puede no iniciarse. La primera mitad del cuento puede existir por tanto como un cuento independiente. Pero al mismo tiempo también la segunda mitad representa un cuento acabado. Basta con reemplazar a los hermanos por otros agresores, o comenzar simplemente por la búsqueda de una prometida, y nos encontramos con un cuento cuyo desarrollo pasará por las tareas difíciles. Cada secuencia por tanto puede existir separadamente pero la reunión de dos secuencias es la única que da un cuento completamente acabado. Es muy posible que históricamente hayan existido dos tipos de cuento, que cada tipo haya tenido su historia y que en una época lejana dos tradiciones se hayan encontrado y se hayan fundido para dar una organización única. Pero cuando hablamos de los cuentos maravillosos rusos, estamos obligados a decir que se trata de un solo cuento al que se remontan todos los cuentos de esta categoría.

D) Relación de las formas particulares con la estructura general.

Examinemos qué representan las distintas especies de nuestros cuentos.

1. Si trazamos una lista de todos los esquemas que incluyan el combate y la victoria, y todos los casos en que encontramos una simple muerte del agresor sin combate, obtenemos el esquema siguiente[2] (que no incluye las funciones de la parte preparatoria, de la que hablaremos más adelante):

$$ABC \uparrow DEFGHIJK \downarrow Pr\text{-}Rs\ OLQExUTW^0$$

Si escribimos unos sobre otros todos los esquemas que incluyen las tareas difíciles obtenemos el resultado siguiente:

$$ABC \uparrow DEFGOLMJNK \downarrow Pr\text{-}RsQExTUW^0$$

2. La comparación de los dos esquemas obtenidos da lo que sigue:

$$\left.\begin{array}{l} ABC \uparrow DEFGOLMJNK \downarrow Pr\text{-}Rs2ExTUW^0 \\ ABC \uparrow DEFGOLMJNK \downarrow Pr\text{-}RsQExTUW^0 \end{array}\right\}$$

Resulta que el combate y la victoria, por una parte, y las tareas difíciles y su realización, por otra, se corresponden en lo que concierne a su situación en la serie de las demás funciones. Las únicas de estas funciones que cambian de lugar son la llegada de incógnito del héroe y las pretensiones del falso-héroe que siguen al combate (el príncipe se hace pasar por un cocinero, el aguador se hace pasar por el vencedor), pero en cambio preceden a las tareas difíciles (Iván, al volver a su casa se instala con un artesano y sus hermanos se hacen pasar por los autores de la hazaña). Hay que señalar también que las secuencias que presentan tareas difíciles por lo general son segundas, reiterativas o únicas; es relativamente raro que sean primeras. Si el cuento está constituido por dos secuencias, la que contiene un combate precede siempre a la de las tareas difíciles. De ello deducimos que la secuencia con *H-J* es típicamente una primera secuencia, y la que incluye *M-N* es una típica segunda secuencia o una secuencia reiterativa. Cada una de ellas puede también existir aisladamente, pero su reunión respeta siempre el orden indicado. Teóricamente, desde luego, también es posible una unión de las dos secuencias en el orden inverso, pero en este caso se tratará siempre de una fusión mecánica de dos cuentos.

3. Los cuentos que reúnen las dos parejas dan el esquema siguiente: $ABC \downarrow FH\text{-}JK \downarrow LM\text{-}NQExUW^0$

Vemos que también en este caso las funciones *H-J* (combate-victoria) preceden a las funciones *M-N* (tarea-realización de la tarea). Entre las dos parejas se encuentra *L* (pretensiones del falso héroe). Los tres casos estudiados no son suficientes para juzgar si la combinación dada permite continuar. En realidad falta en los tres textos.

Evidentemente, nos encontramos ante una fusión mecánica de dos secuencias, es decir, ante una violación del canon por narradores poco experimentados. Es el resultado de una cierta degradación de la arquitectura clásica del cuento.

4. Si escribimos unos sobre otros todos los esquemas en los que no encontramos ni combate de ningún tipo ni tarea difícil, obtenemos lo siguiente:

$$ABC \downarrow DEFGK \downarrow Pr\text{-}RsQExTUW^0$$

Si comparamos el esquema de estos cuentos con los esque-

mas anteriores vemos que tampoco éste presenta una estructura particular. El esquema alternativo

$$ABC \uparrow DEFG \begin{array}{l} HJIK \downarrow Pr\text{-}RsOL \\ \hline LMJNK \downarrow Pr\text{-}Rs \end{array} QExTUW^{0}$$

rige todos los cuentos de nuestro corpus; las secuencias con *H-J* se desarrollan según la rama superior, las secuencias con *M-N* según la rama inferior, las secuencias que incluyen las dos parejas primero de acuerdo con la rama superior y luego, sin llegar hasta el final, según la inferior; en cuanto a las secuencias que no presentan ni *H-J* ni *M-N* se desarrollan evitando los elementos que diferencian unas secuencias de otras.

La situación de la función *L* (pretensiones del falso héroe) exige algunas reservas. En el desarrollo que pasa a través de las funciones del combate y de la victoria (esquema superior) se encuentra entre la llegada de incógnito *(O)* y el reconocimiento del verdadero héroe *(Q);* en el desarrollo que incluye la tarea difícil y su realización *(M-N),* representada por la línea inferior, se sitúa antes de la proposición de las tareas difíciles (antes *M).* De hecho la situación de esta función es idéntica. Cierra la línea superior o inicia la inferior. Si se eliminan los elementos que se repiten y se inscriben los elementos incompatibles unos sobre otros obtenemos el esquema final siguiente: En este esquema pueden inscribirse todos los cuentos de nuestro corpus.

¿Qué conclusiones permite extraer este esquema? En primer lugar confirma nuestra tesis general sobre la uniformidad absoluta de la estructura de los cuentos maravillosos. Las variaciones de detalle aisladas o las excepciones no rompen la constancia de esta ley.

Aparentemente, esta primera conclusión general no concuerda del todo con nuestras ideas sobre la riqueza y diversidad de los cuentos maravillosos. Como hemos indicado antes, esta conclusión se impone de la forma más inesperada. El mismo autor de este trabajo no la esperaba. Este fenómeno es tan extraño, tan insólito, que quisiéramos detenernos un poco en él antes de pasar a conclusiones más formales y más particulares. Desde luego no nos corresponde a nosotros interpretar; nuestra tarea se limita a constatar el hecho. Pero a pesar de todo desearíamos

plantearnos una pregunta: si todos los cuentos maravillosos son tan uniformes ¿no significa esto que todos provienen de la misma fuente? No es asunto del morfólogo el responder a esta cuestión. Llegado a este punto, debe transmitir sus conclusiones al historiador a no ser que se transforme él mismo en historiador. Pero sí nos está permitido dar una respuesta que toma la forma de una hipótesis: parece en efecto que es así. Sin embargo el problema de las fuentes no debe plantearse de forma estrictamente geográfica. Decir "una fuente única" no significa en absoluto que el origen de los cuentos se halle, por ejemplo, en la India, y que a partir de allí se hayan extendido al mundo entero, tomando formas diferentes a lo largo de sus viajes, según lo que admiten algunos. La fuente única puede ser también psicológica, bajo un aspecto histórico-social. Pero hay que seguir siendo, una vez más, muy prudentes. Si los límites del cuento se explican por los límites de las capacidades imaginativas del hombre, no tendríamos otros cuentos al margen de los de la categoría estudiada, y en cambio nos encontramos con otros miles que no se parecen a los cuentos maravillosos. Además, y por último, la fuente única puede encontrarse en la realidad. Pero el estudio morfológico del cuento demuestra que éste la refleja en muy pequeña medida. Entre la realidad y el cuento existen ciertos puntos de contacto: la realidad se refleja indirectamente en los cuentos. Uno de esos puntos de contacto lo constituyen las creencias que se desarrollan en un cierto nivel de la evolución cultural; es bastante posible que exista un vínculo, regido por leyes, entre las formas arcaicas de la cultura y la religión por un lado y entre la religión y los cuentos por otro. Una cultura muere, una religión muere y su contenido se transforma en cuento. Las huellas de las representaciones religiosas arcaicas que conservan los cuentos son tan evidentes que se pueden aislar previamente a cualquier estudio histórico, como ya hemos indicado más arriba. Pero ya que es más fácil explicar una hipótesis de ese tipo históricamente, estableceremos, a guisa de ejemplo, un breve paralelismo entre los cuentos y las creencias. Los cuentos nos presentan a los transportadores aéreos de Iván bajo tres formas fundamentales: el caballo volador, los pájaros y el barco volador. Estas formas son precisamente las que representan a los portadores del alma de los muertos, el caballo que predomina entre los pueblos pastores y agricultores,

el águila entre los pueblos cazadores y el barco en aquellos que viven a orillas del mar. Por tanto se puede pensar que uno de los principales fundamentos estructurales de los cuentos, el *viaje*, es el reflejo de ciertas representaciones sobre los viajes del alma al otro mundo. Estas ideas y algunas otras además, han podido aparecer indudablemente en todo el mundo con entera independencia de unos lugares a otros. Los cruces culturales y la extinción de determinadas creencias hicieron el resto. El caballo volador se sustituye por una alfombra que resulta más divertida. Pero estamos yendo demasiado lejos. Dejemos que el historiador decida acerca de todo esto. En las investigaciones sobre el cuento apenas se ha practicado hasta el presente la comparación del cuento y las creencias religiosas ni se ha profundizado la investigación con un estudio de las costumbres y de la economía.

Tal es la conclusión fundamental más general de nuestro trabajo. Es verdad que no es más que una hipótesis, pero si es exacta, implicará toda una serie de conclusiones suplementarias en el futuro; quizá entonces comenzará a disiparse progresivamente el espeso misterio de que aún se rodea el cuento.

Pero volvamos a nuestro esquema. Lo que hemos afirmado sobre su absoluta estabilidad parece desmentido por el hecho de que la sucesión de las funciones no es siempre tal y como presenta el esquema. Un examen atento de los esquemas hace aparecer algunas excepciones. En particular puede observarse que los elementos *D E F* (la prueba, reacción del héroe y recompensa) se encuentran en muchos casos antes de *A* (fechoría). ¿Es una infracción de la regla? Desde luego que no. No nos encontramos ante una sucesión nueva sino ante una sucesión *invertida* de las funciones. El cuento presenta habitualmente, por ejemplo, primero la fechoría y luego la obtención de un auxiliar que repara ese daño. La sucesión invertida de las funciones presenta en primer lugar la obtención del auxiliar y luego la fechoría que él debe reparar (elementos *D E F* antes de *A)*. Otro ejemplo: por lo general encontramos primero la fechoría, y luego la partida de la casa *(A B C)*. La sucesión invertida muestra en primer lugar la partida, por lo general sin finalidad precisa ("para ver las gentes y mostrarse", etc); el héroe se entera de la fechoría cuando ya está en camino.

Algunas funciones pueden cambiar de lugar. En los cuentos

números *93* y *159* el combate contra el agresor sólo se lleva a cabo después de la persecución. El reconocimiento del verdadero héroe y el descubrimiento del falso, el matrimonio y el castigo pueden ser desplazados. La transmisión del objeto mágico puede producirse antes de que el héroe parta de su casa. Por lo general se trata de mazas, cordeles, bastones, entregados por el padre. Esta forma de transmisión se suele encontrar en los casos de robo con carácter agrícola *(A^3)* pero también en otros; pero no determina en modo alguno la posibilidad o imposibilidad de un encuentro con un donante del tipo corriente. La función más inestable en cuanto a su situación es la transfiguración *(T);* lógicamente, su mejor lugar es antes del castigo del falso héroe, o después, justo antes del matrimonio: esto es lo que se suele encontrar más a menudo. Todas estas excepciones no modifican nuestra conclusión sobre el modelo único y el parentesco morfológico de los cuentos maravillosos. No son más que variaciones, no nuevos sistemas de composición, no nuevos ejes. Existen otros casos de auténtica infracción. En algunos cuentos aislados, las derogaciones son bastante importantes *(164, 248)* pero un examen más detenido nos mostrará que se trata de cuentos humorísticos. Tales desplazamientos, que van acompañados de la transformación del poema en farsa, deben ser considerados como resultado de una degeneración.

Los cuentos dan una forma incompleta del esquema de base. En cada cuento falta una u otra función. La ausencia de una función no modifica para nada la estructura del cuento: las demás funciones conservan su lugar. En muchos casos se puede demostrar, basándose en algunos detalles rudimentarios, que esta ausencia es una omisión.

En conjunto, las funciones de la parte preparatoria se someten también a estas conclusiones. Si escribimos unos sobre otros todos los casos de nuestro corpus, obtendremos *grosso modo* un orden idéntico al que seguimos antes cuando enumeramos las funciones. Sin embargo, el estudio de esta parte se complica porque las siete funciones que la constituyen jamás se encuentran todas juntas en un mismo cuento, y su ausencia nunca puede explicarse por una omisión. Existe entre ellas incompatibilidades que son de su misma naturaleza. Puede observarse que la misma acción puede obtenerse de varias formas diferentes. Ejemplo: para que el agresor pueda cometer su

fechoría, es preciso que el narrador sitúe al héroe o la víctima en una cierta condición de impotencia. La mayoría de las veces consiste en separarla de sus padres, de aquellas gentes de más edad que podrían defenderle. De este modo, el héroe transgrede la prohibición recibida (sale de su casa aunque se lo hayan prohibido), o va a pasearse sin defensa, o se deja engañar por el agresor que le llama para pasearse a la orilla del mar, o le arrastra hacia el bosque, etc. Por tanto, si el cuento, para que la fechoría sea posible, ha utilizado o bien la pareja (γ-δ) (prohibición-transgresión de la prohibición) o (η-θ) (engaño-complicidad involuntaria) está claro que si se utiliza una, la otra resulta inútil. Del mismo modo, el hecho de dar informaciones al agresor puede confundirse a veces con el quebrantamiento de la prohibición que realiza el héroe. Si la parte preparatoria presenta *varias* parejas, siempre podemos pensar que nos encontramos ante una doble significación morfológica (transgrediendo la prohibición el héroe se libera del agresor, etc.). Para estudiar esta cuestión con más detalle, habría que someter un gran número de cuentos a un análisis complementario.

Hay un problema muy importante que se puede plantear al examinar los esquemas: ¿las especies de una función se hallan indefectiblemente unidas a las especies correspondientes de otra función? He aquí la respuesta que los esquemas permiten dar:

1. Algunos elementos presentan *siempre*, sin ninguna excepción, especies correspondientes que están unidas una a la otra. Son determinadas parejas y la unión concierne a sus dos mitades. Por ejemplo H^1 (combate en pleno campo) aparece siempre unido a J^1 (victoria en pleno campo); en cambio la unión con J^3 (ganar a las cartas) es absolutamente imposible y desprovista de sentido. Todas las especies de las siguientes parejas aparecen siempre unidas la una de la otra: prohibición y transgresión de la prohibición, interrogación e información, engaño (mala pasada) del agresor y reacción del héroe ante este engaño, combate y victoria, marca recibida por el héroe y reconocimiento del héroe.

Al margen de estas parejas en las que todas sus especies aparecen siempre unidas dos a dos, existen algunas parejas en las que pasa lo mismo con *algunas* de sus variantes. Por ejemplo, en lo que concierne a la fechoría inicial y a su reparación existe un vínculo estable entre muerte y resurrección, embrujamiento y ruptura del encantamiento, y lo mismo ocurre con otras especies. Por ejemplo, también en las especies de la persecución y el socorro durante la persecución se observa una relación constante entre la persecución con transformación rápida en distintos animales y la misma forma de escaparse al perseguidor. De este modo es como se fija la presencia de elementos cuyas especies están unidas dos a dos de manera constante, en virtud de una necesidad lógica y a veces también estética.

2. Existen parejas de las cuales una mitad puede estar ligada con varias especies de la mitad correspondiente, pero no con todas. Por ejemplo el rapto puede estar ligado con el contrarapto (K^1), con un rescate gracias a dos o más auxiliares (K^1 K^2), o con un rescate que consiste en un regreso inmediato de carácter mágico (K^5), etc. Del mismo modo, la persecución directa puede estar unida al socorro que aporta el hecho de poder volar, a la huída en el curso de la cual se arroja un peine, a la transformación del héroe perseguido en iglesia o pozo, a la desaparición del héroe que se oculta, etc. También se puede observar que en el interior de una pareja una función puede recibir varias respuestas, pero que cada una de estas respuestas está solamente ligada con una determinada forma que la provoca. Por ejemplo, el hecho de arrojar un peine está siempre ligado a la persecución directa, pero en cambio la persecución directa no siempre se halla ligada al hecho de arrojar un peine. Por tanto existen elementos reemplazables unilaterales o bilateralmente. Pero no vamos a detenernos en esta diferencia. Indiquemos simplemente, como ejemplo de una gran posibilidad de sustitución, los elementos D y F examinados más arriba (cf. cap. 3, p. 50 a 57).

Hay que señalar, sin embargo, que el cuento infringe a veces estas normas de dependencia por muy evidentes que sean en sí mismas. La fechoría y su reparación (A-K) se hallan separadas por una larga historia. El narrador pierde el hilo del relato y a veces se puede observar que el elemento K no corresponde del todo con el elemento A o con el elemento a del comienzo. El cuento parece *desentonar* (cambiar de tonalidad, sonar mal). Iván parte a buscar un caballo y vuelve con una princesa. Fenómeno éste que constituye un objeto de estudio muy valioso en lo que concierne a las transformaciones. El narrador ha cambiado o el nudo de la intriga o el desenlace, y así se

puede deducir por las aproximaciones que se hacen en este caso, determinados procedimientos de transformación o de sustitución. Nos encontramos ante un fenómeno análogo al del cambio de tono cuando la primera mitad no provoca la respuesta habitual, o ésta se encuentra sustituida por una respuesta completamente diferente, inhabitual por lo que se refiere a las normas del cuento. En el cuento núm. *260* el embrujamiento de un muchacho no viene acompañado de ninguna ruptura del encantamiento; el niño queda convertido en cabritillo para toda la vida. El cuento llamado *La Flauta maravillosa (244)* es muy interesante a este respecto. La muerte, en este caso, no queda reparada con la resurrección del muerto, ya que esta resurrección es reemplazada por el descubrimiento del crimen; la forma de este descubrimiento representa una asimilación con B^7: se trata del lamento con el que acaba el cuento, después de no haber mencionado más que el castigo de la hermana asesina. Se podrá observar que a la expulsión no le corresponde una forma específica de reparación. Esta suele ser sustituida por un simple retorno. La expulsión no es, en muchos casos, más que una falsa fechoría motivadora ↑. El héroe no regresa, se casa, etc.

3. Todos los demás elementos, así como las parejas en tanto que tales, están agrupados tan libremente como es posible sin ningún miramiento con la lógica o la estética. Se puede creer fácilmente que el rapto de un hombre no traiga consigo necesariamente, en un determinado cuento, el viaje aéreo, o la indicación del camino que debe tomar, a excepción de la marcha siguiendo rastros de sangre. Del mismo modo tampoco es necesario, tras el robo de un talismán, que la persecución del héroe tome la forma de una tentativa de asesinato y no en cambio de una carrera por los aires. Por tanto, en este campo reina un principio de total libertad y de sustitución recíproca, y en este aspecto estos elementos son diametralmente opuestos a aquellos que como *H-J* (combate-victoria) siempre aparecen ligados. Pero no se trata más que de un *principio*. De hecho esta libertad es poco utilizada y el número de combinaciones que existen en realidad es poco considerable.

No existe ningún cuento en donde el embrujamiento se halle unido a la llamada, aunque tanto estética como lógicamente es posible. Pero no por eso deja de ser importante establecer

este principio de libertad junto al principio de no-libertad. Justamente por la sustitución de una especie por otra del mismo elemento se producen las metamorfosis de los cuentos y los cambios de argumento.

Estas conclusiones, entre otras, pueden verificarse experimentalmente. Cada uno puede crear articialmente nuevos asuntos en número ilimitado y todos esos argumentos reflejarán el esquema fundamental, aunque no se parezcan. Para fabricar un cuento se puede coger no importa cuál elemento *A*, luego uno de los posibles B y después un *C*↑ ; a continuación cualquier *D*, un *E*, uno de los posibles *F*, no importa cual *G*, etc .Al hacerlo se pueden omitir los elementos que se desee (evidentemente excepto *A* o *a)*, o repetirlos tres veces o volverlos a utilizar bajo especies diferentes. Si a continuación se reparten las funciones entre los personajes tomados de la reserva que nos proporcionan los cuentos, o entre otros surgidos de la propia fantasía, vemos que los esquemas se animan y se convierten en cuentos [3].

Desde luego no hay que perder de vista las motivaciones y los otros elementos auxiliares. La aplicación de estas conclusiones al arte popular exige por otra parte una gran prudencia. La psicología del narrador, la psicología de su arte en general, debe estudiarse a parte. Pero se puede pensar que los momentos fundamentales y sorprendentes de nuestro esquema, muy simple de hecho, desempeña desde el punto de vista psicológico también un papel de puntal. A partir de ahí vemos que los cuentos nuevos no son jamás otra cosa que combinaciones de los cuentos antiguos. Esto parece decir que el pueblo, cuando se dedica al cuento, no hace obra de arte. Pero esto no es del todo exacto. Se pueden precisar los dominios en donde el narrador popular jamás inventa y aquellos otros en donde crea con una mayor o menor libertad. El narrador de cuentos está atado, no es libre, no crea en los siguientes campos:

1. El orden de las funciones, que se desarrollan formando una cadena según el esquema dado más arriba. Este fenómeno plantea un problema muy complejo. Todavía no podemos explicarlo y tenemos que limitarnos a constatar el hecho. La antropología y las disciplinas cercanas, que son las únicas que podrán arrojar alguna luz sobre las causas de este fenómeno, deberán dedicarse a su estudio.

2. El narrador no tiene la libertad de cambiar aquellos elementos cuyas especies se hallan vinculadas por una dependencia absoluta o relativa.

3. El narrador no tiene libertad, en algunos casos, para elegir determinados personajes en función de sus atributos, si necesita una función determinada. Hay que decir sin embargo que esta ausencia de libertad es muy relativa. Por eso, por ejemplo, si necesita la función G^1 (viaje aéreo), el agua de la vida no puede aparecer en el cuento en calidad de don mágico, pero en cambio pueden aparecer el caballo, la alfombra, el anillo (los valientes), el cofre y muchas otras cosas más.

4. Existe una cierta dependencia entre la situación inicial y las funciones siguientes. Por ejemplo, si es preciso o si se necesita utilizar la función A^2 (rapto del auxiliar), este auxiliar debe aparecer ya en la situación inicial.

Pero a parte de esto, el narrador es libre, utiliza su genio creador en los siguientes dominios:

1. En la elección de las funciones que omite o por el contrario que utiliza.

2. En la elección del medio gracias al cual (de la especie bajo la cual) se efectúa la función. Este es precisamente el camino que toma, como ya hemos indicado antes, la creación de nuevas variantes, nuevos argumentos, nuevos cuentos.

3. El narrador es completamente libre en la elección de la nomenclatura y de los atributos de los personajes. Teóricamente, en este punto es donde su libertad es mayor. Un árbol puede indicar el camino, una grulla puede dar un caballo, un escoplo puede acechar, etc. Esta libertad sólo es característica específica del cuento. Pero hay que advertir, sin embargo, que tampoco en este campo utiliza el pueblo suficientemente esta libertad. Igual que se repiten las funciones, se repiten los personajes. Como ya hemos visto, se ha elaborado en este campo con un cierto canon (el dragón es un agresor típico, Baba Yaga una donante típica, Iván un buscador típico, etc.). El canon se transforma, pero son muy pocos los casos en que estas transformaciones son producto de una creación artística individual. Se puede establecer que el creador de un cuento muy raras veces

inventa, y que además coge de la realidad contemporánea la materia para sus innovaciones y la aplica al cuento.

4. El narrador es libre para elegir los medios que le ofrece la lengua. No es una tarea del morfólogo, que se dedica al análisis de la estructura del cuento, dedicarse también al estudio de este campo tan rico. El *estilo del cuento* es un fenómeno que debe ser objeto de un estudio particular.

E) El problema de la composición y del argumento; argumentos y variantes.

Hasta aquí sólo hemos examinado el cuento desde el punto de vista de la estructura. Hemos visto que, en el pasado, fue estudiado siempre desde el punto de vista de sus argumentos. Nosotros no podríamos eludir este problema. Pero como no existe definición única y universalmente admitida de la palabra *argumento*, tenemos carta blanca para definirla como queramos.

Todo el contenido de un cuento puede enunciarse en frases cortas, del tipo de éstas: los padres parten hacia el bosque, prohiben a sus hijos salir fuera, el dragón rapta a una doncella, etcétera. Todos los *predicados* reflejan la estructura del cuento y todos los *sujetos, complementos* y las demás partes de la oración definen el argumento. Dicho de otra manera: la misma composición puede servir de base para diferentes asuntos. Que un dragón rapte a una princesa, o bien que un diablo rapte a la hija de un campesino o de un pope, es igual desde el punto de vista de la estructura. Pero en cambio esos casos pueden considerarse como asuntos diferentes. Admitimos que pueda haber otras definiciones de la noción de *argumento*, pero la que damos es adecuada para los cuentos maravillosos.

¿Cómo distinguir en el presente un asunto de una variante? Si por ejemplo tenemos un cuento cuyo esquema es:

$$A^1\ B^1\ C\ D^1\ E^1\ F^1, \text{ etc.},$$

y otro cuyo esquema es:

$$A^1\ B^2\ C\ D^1\ E^1\ F^1, \text{ etc.},$$

uno se puede preguntar si con el cambio del elemento B (todos los demás siguen siendo los mismos), se produce un nuevo o

sólo una variante del precedente. ¿Y si se cambian dos elementos, o tres, o cuatro? ¿O si uno, dos o tres elementos se omiten o añaden? La cuestión no es ya cualitativa sino cuantitativa. Sea cual sea la definición que demos de la noción de *argumento*, es completamente imposible distinguir un asunto nuevo de una variante. No hay más que dos formas de ver las cosas: o bien cada transformación da un nuevo argumento, o bien todos los cuentos no tienen más que un asunto que se presenta bajo diversas variantes. De hecho, las dos formulaciones expresan lo mismo: se debe considerar al conjunto de los cuentos maravillosos como una cadena de variantes. Si pudiéramos presentar aquí el cuadro de las transformaciones, podríamos llegar a convencernos de que desde el punto de vista morfológico todos los elementos del cuento pueden ser extraídos de la historia que cuenta el rapto de una princesa por un dragón, de la forma que hemos llegado a considerar como la fundamental. Es ésta una propuesta muy audaz y todavía más desde el momento en que presentamos en esta obra el cuadro de las transformaciones [5]. Para trazar ese cuadro habría que disponer de un corpus muy importante. Los cuentos estarían dispuestos de tal forma que el paso progresivo de un asunto a otro podría ser claramente visible. Desde luego, en algunos lugares se observarían saltos, agujeros. El pueblo no ha producido todas las formas matemáticamente posibles. Pero esto no contradice nuestra hipótesis. No olvidemos que los cuentos sólo se recogen a partir de hace unos cien años. Han comenzado a recogerse en una época en la que ya comenzaban a descomponerse. En nuestros días ya no existen las formas nuevas. Pero está fuera de duda que ciertas épocas fueron muy productivas, muy creadoras. Aarne piensa que en Europa lo fue la Edad Media. Si uno considera que los siglos en que el cuento vivía una vida intensa se hallan irremediablemente perdidos para la ciencia, se da cuenta de que la ausencia actual de tales o o tales formas no puede entrar en contradicción con nuestra teoría general. Del mismo modo que basándonos en leyes astronómicas generales suponemos la existencia de ciertas estrellas que no vemos, podemos suponer la existencia de ciertos cuentos que no han sido recogidos.

De todo esto se desprende una consecuencia morfológica muy importante.

Si nuestras observaciones sobre el parentesco morfológico

muy íntimo de los cuentos son exactas, de ello se deriva que ningún argumento, en el interior de un género de cuentos, puede estudiarse aisladamente, ni desde el punto de vista morfológico ni desde el punto de vista genético. Un asunto se transforma en otro por una variación de uno de sus elementos. Naturalmente, la tarea de estudiar un cuento con todas sus variantes y en toda su extensión parece muy atrayente, pero en lo que concierne a los cuentos maravillosos folklóricos el problema está mal planteado. Si se encuentran en un cuento, por ejemplo, un caballo, o animales agradecidos, o una mujer prudente, etc., a los que este estudio no se aplica más que cuando se encuentran en una determinada combinación, puede producirse que alguno de los elementos de esta combinación no se estudie exhaustivamente. Las conclusiones de ese estudio serían inexactas e inestables, ya que cada uno de los elementos puede encontrarse en otra parte utilizado de otro modo, es decir que puede tener su propia historia. Todos los elementos deben ser estudiados en primer lugar en sí mismos, con independencia de su utilización en tal o cual cuento. En un momento en que el cuento popular se muestra todavía muy oscuro ante nuestros ojos, necesitamos antes de todo explicaciones sobre cada elemento, independientemente del corpus de los cuentos en su conjunto. El nacimiento maravilloso, las prohibiciones, la recompensa mediante el regalo de un objeto mágico, la huida y la persecución, son elementos que merecen, cada uno por separado, una monografía que los estudie. Queda claro que un estudio de este tipo no puede limitarse al cuento. La mayoría de los elementos que lo componen remiten a tal o cual hecho arcaico, se relacionan con las costumbres, con la cultura, con la religión, etc., con una realidad que hay que descubrir para establecer las comparaciones necesarias. Tras el estudio de los elementos aislados, se podrá uno dedicar al estudio genético del eje de acuerdo con el cual se han compuesto todos los cuentos maravillosos. Después habrá que estudiar las normas y las formas de las metamorfosis. Sólo después de todo esto podrá abordarse la cuestión de saber cómo se ha compuesto cada argumento y qué es lo que representa.

CONCLUSION

Nuestra obra se termina; sólo nos falta dar la conclusión. Es inútil resumir nuestras tesis, ya que se encuentran al principio del libro y están subyacentes en todo momento. Podemos decir más bien que nuestras proposiciones, aunque parecen nuevas, fueron intuitivamente presentidas por Veselovski, a quien dejaremos la palabra para concluir: "¿Se puede plantear en este campo una cuestión que concierne a los esquemas típicos... los esquemas transmitidos de generación en generación como fórmulas ya dispuestas, capaces de animarse con un nuevo sentido, de hacer nacer nuevas formaciones? La literatura narrativa contemporánea, con la complejidad de sus argumentos y su representación fotográfica de la realidad, parece descartar la posibilidad de esta cuestión; pero cuando se encuentre ante los ojos de las futuras generaciones, en una perspectiva tan lejana como para nosotros lo está la Edad Media, cuando la síntesis del tiempo, ese gran simplificador, haya pasado sobre la complejidad de los fenómenos y los haya reducido al tamaño de un punto que se pierde en las profundidades, sus líneas se fundirán con aquellas que ahora descubriremos nosotros, cuando nos volvemos para contemplar esa lejana creación poética —y el esquematismo y la repetición se instalarán por todo el recorrido" [1].

APENDICE I

DATOS PARA PODER AGRUPAR LOS CUENTOS EN UN CUADRO

Como no hemos podido examinar nada más que las funciones de los personajes y nos hemos visto obligados a dejar de lado todos los demás elementos, damos aquí la lista de todos los elementos del cuento maravilloso. Esta lista no agota el contenido de cada cuento, pero la mayoría de ellos encuentran en ella su sitio. Si uno se imagina estos cuadros dispuestos en una hoja de papel, los títulos están en la horizontal y los datos que les siguen en la vertical. Las funciones de los personajes siguen el orden definido más arriba en el capítulo 3 (cf. pp. 37 y sigs.). El orden de los demás elementos permite algunas variaciones que, sin embargo, no modifican el cuadro general. El estudio de cada uno de los elementos que hemos aislado, o de determinados grupos de elementos, abre amplias perspectivas para el estudio en profundidad del cuento en su conjunto, preparando de ese modo el estudio histórico del problema de su génesis y su desarrollo.

CUADRO I.

Situación inicial

1. Definición espacio-temporal («en un reino»).
2. Composición de la familia:
   a) nomenclatura y situación;
   b) categoría de los personajes (el mandatario, el buscador, etc.).
3. Esterilidad.
4. Plegaria por el nacimiento de un hijo:
   4. Forma de la plegaria.
   5. Motivación de la plegaria.
6. Lo que provoca el embarazo:
   a) es intencional (pez comido, etc.);
   b) es fortuito (guisante tragado, etc.);
   c) es impuesto (doncella raptada por un oso, etc.).
7. Forma del nacimiento maravilloso:
   a) de un pez y del agua;
   b) de la chimenea;
   c) de un animal;

d) de otra forma.

8. Profecías, predicciones.
9. Prosperidad antes de la fechoría:
   a) sobrenatural;
   b) familiar;
   c) agrícola;
   d) de otras formas.

10-15. El futuro héroe:
   10. nomenclatura, sexo;
   11. crecimiento rápido;
   12. cualidades espirituales;
   14. picardía;
   15. otras cualidades.

16-20. El futuro falso-héroe (su primera especie es el hermano, la hermanastra; cf. más arriba, 110-113:
   16. nomenclatura, sexo;
   17. grado de parentesco con el héroe;
   18. cualidades negativas;
   19. cualidades espirituales comparadas con las del héroe (ambos son inteligentes);
   20. otras cualidades.

21-23. Discusión de los hermanos con respecto al derecho de primogenitura:
   21. forma de la discusión y de la decisión;
   22. elementos auxiliares en el curso de las triplicaciones;
   23. resultado de la discusión.

CUADRO II

Parte preparatoria

24-26. Prohibición:
   24. personajes que realizan la función;
   25. contenido y forma de la prohibición;
   26. motivo de la prohibición.

27-29. Alejamiento:
   27. personaje que realiza la función;
   28. forma del alejamiento;
   29. motivo de alejamiento.

30-32. Transgresión de la prohibición:
   30. personaje que realiza la función;
   31. forma de la transgresión;
   32. el motivo.

33-35. Primera entrada en escena del agresor:
   33. nomenclatura;
   34. manera de entrar en la acción (aproximación lateral);

   35. particularidades exteriores de su entrada en escena (llega volando y atraviesa el techo).

36-39. Interrogatorio, petición de información:
   36. personaje que realiza la función:
      a) interrogatorio, petición de informes del agresor con respecto al héroe;
      b) lo contrario;
      c) otras formas;
   37. lo que se pregunta;
   38. motivos;
   39. elementos auxiliares en las triplicaciones.

40-42. Información:
   40. personaje que da la información;
   41. forma de la respuesta al agresor (o acción imprudente);
      a) forma de la respuesta al héroe;
      b) otras formas de respuesta;
      c) información transmitida gracias a acciones imprudentes;
   42. elementos auxiliares en las triplicaciones.

43. Engaño del agresor:
   a) mediante la persuasión;
   b) mediante la utilización de medios mágicos;
   c) otras formas de engaño.

44. Fechoría previa unida al pacto engañoso:
   a) la desdicha está dada;
   b) la desdicha es provocada por el malhechor.

45. Reacción del héroe:
   a) ante las tentativas de persuasión;
   b) a la utilización de medios mágicos;
   c) ante los demás actos del agresor.

CUADRO III

El nudo de la intriga

46-51. Fechoría:
   46. personaje que realiza esta función;
   47. forma de la fechoría (o designación de la carencia);
   48. objeto de la acción del agresor (u objeto que falta);
   49. posesor o padre de la cosa o de la persona raptada (o personaje que se ha dado cuenta de la falta);
   50. motivo y finalidad de la fechoría, o forma del reconocimiento de la carencia;
   51. forma de la desaparición del agresor.
   (Ejemplo: 46: un dragén, 47: rapta, 48: la hija, 49: del rey, 50: para casarse con ella por la fuerza, 51: des-

aparece volando. En el caso de carencia de alguna cosa: 46-47: no se tiene, falta tal cosa, se tiene necesidad de, 48: un ciervo con las astas de oro, 49: el rey, 50: que quiere desembarazarse del héroe).

52-57. Momento de transición:
- 52. el que envía, el personaje mediador;
- 53. forma de la mediación;
- 54. a quién se dirige;
- 55. con qué fin;
- 56. elementos auxiliares en las triplicaciones;
- 57. cómo se entera el mediador de la existencia del héroe.

58-60. Entrada en escena del buscador. del héroe:
- 58. nomenclatura;
- 59. forma de su entrada en escena;
- 60. particularidades exteriores de su entrada en escena.

61. Forma del acuerdo con el héroe.
62. Forma del envío del héroe.

63-66. Manifestaciones que acompañan al encargo:
- 63. amenazas;
- 64. promesas;
- 65. provisiones para el camino;
- 66. elementos auxiliares en las triplicaciones.

67. Partida del héroe.

68-69. Finalidad del héroe:
- 68. finalidad considerada como acción (encontrar. liberar, acudir en ayuda);
- 69. finalidad como objeto (princesa, caballo mágico, etc.).

CUADRO IV

Los donantes

70. Trayecto desde la casa del héroe hasta el donante.

71-77. El donante:
- 71. modo de inclusión en el cuento, nomenclatura;
- 72. hábitat;
- 73. apariencia;
- 74. particularidades de su entrada en escena;
- 75. otros atributos;
- 76. diálogo con el héroe;
- 77. almuerzo ofrecido al héroe.

78. Preparación de la transmisión del objeto mágico·
- *a*) tareas;
- *b*) peticiones;
- *c*) batalla;
- *d*) otras formas; triplicaciones.

79. Reacción del héroe:
- *a*) positiva;
- *b*) negativa.

80-81. Don:
- 80. lo que se regala;
- 81. bajo qué forma.

CUADRO V

Entrada en escena del auxiliar al final de la primera secuencia

82-89. El auxiliar (el objeto mágico):
- 82. nomenclatura;
- 83. forma de la llamada;
- 84. modo de inclusión en la acción;
- 85. particularidades de la entrada en escena;
- 86. apariencia;
- 87. lugar inicial de su hábitat;
- 88. educación (doma) del auxiliar;
- 89. sabiduría del auxiliar.

90. Traslado hasta el lugar previsto.
91. Forma de la llegada.
92. Accesorios del lugar en donde se encuentra el objeto de la búsqueda:
- *a*) hábitat de la princesa;
- *b*) hábitat del agresor;
- *c*) descripción del tres veces décimo reino.

93-97. Segunda entrada en escena del agresor:
- 93. modo de inclusión en la acción (es descubierto, etc.);
- 94. apariencia del agresor;
- 95. habitación del agresor;
- 96. particularidades de su entrada en escena;
- 97. diálogo del agresor con el héroe.

98-101. Segunda (en el caso de faltar la primera) entrada en escena de la princesa (del objeto buscado):
- 98. modo de inclusión en la acción;
- 99. apariencia;
- 100. particularidades de la entrada en escena (está sentada al borde del mar);
- 101. diálogo.

102-105. Combate contra el agresor:
- 102. lugar del combate;
- 103. ante el combate (corriente de aire que se produce al soplar etc.).
- 104. forma del combate o de la pelea;
- 105. después del combate (se prende fuego al cuerpo).

106-107. Imposición de una señal:
- 106. el personaje;
- 107. el medio.

108-109. Victoria sobre el agresor:
- 108. papel del héroe;
- 109. papel del auxiliar. Triplicaciones.

110-113. El falso héroe (segunda especie del falso héroe: aguador, general; cf. más arriba, 16-20:
- 110. nomenclatura;
- 111. forma de su entrada en escena;
- 112. su comportamiento durante el combate;
- 113. diálogo con la princesa, engaños, etc.

114-119. Reparación de la fechoría o de lo que faltaba:
- 114. prohibición del auxiliar;
- 115. transgresión de la prohibición;
- 116. papel del héroe;
- 117. papel del auxiliar;
- 118. modo de reparación;
- 119. elementos auxiliares en las triplicaciones.

120. Regreso.

121-124. Persecución:
- 121. forma de la información recibida por el agresor sobre la huida del héroe;
- 122. forma de la persecución;
- 123. información recibida por el héroe sobre la persecución;
- 124. elementos auxiliares en las triplicaciones.

125-127. Socorro durante la persecución:
- 125. el personaje que salva;
- 126. forma del socorro;
- 127. muerte del agresor.

CUADRO VI

Comienzo de la segunda secuencia

Desde la nueva fechoría (A^1 o A^2, etc.), hasta el regreso, repetición de lo anterior con los mismos epígrafes.

CUADRO VII

Continuación de la segunda secuencia

128. Llegada de incógnito:
- *a*) a la casa haciéndose coger como servidor;
- *b*) a la casa sin hacerse coger como servidor;
- *c*) al palacio de otro rey;
- *d*) otras formas de ocultarse. etc.

129-131. Pretensiones engañosas del falso héroe:
- 129. personaje que cumple esta función;
- 130. forma de las pretensiones;
- 131. preparativos de matrimonio.

132-136. Tarea difícil:
- 132. personaje que la encomienda;
- 133. motivaciones de la tarea de aquellos que la encargan (enfermedad, etc.);
- 134. motivación real de la tarea (deseo de distinguir al falso héroe del verdadero, etc.);
- 135. contenido de la tarea;
- 136. elementos auxiliares en las tripliaciones.

137-140. Realización de la tarea:
- 137. diálogo con el auxiliar;
- 138. papel del auxiliar;
- 139. forma de realización de la tarea;
- 140. elementos auxiliares en las tripliaciones.

141-143. Reconocimiento:
- 141. De qué modo se hace comparecer al verdadero héroe (organización de un festín, se pasa revista a los mendigos);
- 142. forma de la entrada en escena del héroe (en el matrimonio, etc.);
- 143. forma del reconocimiento.

144-146. El falso héroe es desenmascarado:
- 144. el personaje que desenmascara al falso héroe;
- 145. cómo se le desenmascara;
- 146. qué provoca el descubrimiento.

147-148. Transfiguración:
- 147. el personaje;
- 148. de qué modo se produce la transfiguración.

149-150. Castigo:
- 149. el personaje;
- 150. tipo de castigo.

151. Matrimonio, subida al trono.

APENDICE II

OTROS EJEMPLOS DE ANALISIS

1. *Análisis de un cuento sencillo, en una sola secuencia, cuyo desarrollo pasa a través del combate y de la victoria* (*H-I*).

N.º *131*. El rey y sus tres hijas (situación inicial —α). Las hijas salen a pasearse (alejamiento de los hijos —β^3), se entretienen en el jardín (rudimentaria trangresión de la prohibición —δ^1). Un dragón las rapta (fechoría —A^1). El rey reclama ayuda (apelación —B^1). Tres héroes parten en su búsqueda (C ↑). Tres combates contra el dragón y victoria (H^1-J^1), liberación de las doncellas (reparación de la fechoría —K^4). Regreso (↓). Recompensa (w^3).

2. *Análisis de un cuento sencillo, en una sola secuencia, cuyo desarrollo pasa a través de las tareas difíciles y su realización* (*M-N*).

N.º *247*. Un mercader, su esposa, su hijo (situación inicial —α). Un ruiseñor predice que los padres serán humillados por su hijo. (Esto no es una función del relato. Cf. cuadro I, 8.) Los padres depositan al hijo dormido en una barca que arrojan al mar (fechoría: abandono en el mar —A^{10}). Unos marinos lo encuentran y lo llevan consigo (desplazamiento en el espacio en forma de un viaje — $\uparrow G^2$). Llegan a Khvalynsk (equivalente del tres veces noveno reino). El rey propone una tarea: adivinar qué es lo que gritan los cuervos cerca del palacio real y cazarlos (tarea —*M*). El muchacho realiza el encargo (tarea cumplida —*N*), y se casa con la hija del rey (matrimonio —W^0) y luego vuelve a su casa ($\downarrow$); en medio del camino reconoce a sus padres en un lugar en el que se había detenido para pasar la noche (reconocimiento —*Q*).

$$a\ A^{10}\ \uparrow\ G^2\ M\ —N\ W^0\ \downarrow\ Q$$

Observación: El muchacho realiza la tarea porque desde su nacimiento conoce el lenguaje de los pájaros. El elemento F^1 —transmisión de una aptitud mágica—, se omite en este caso. Por tanto, también falta el auxiliar; sus atributos (la sabiduría) pasan al héroe. El cuento ha conservado un recuerdo rudimentario de este auxiliar: el ruiseñor que había predicho la humillación de los padres vuela con el muchacho y se posa en su hombro. Durante el viaje, el muchacho da pruebas de su sabiduría anunciando una tempestad y que se aproximaban una partida de piratas, con lo que se salvan los marinos. La sabiduría se exagera lo mismo que en la epopeya.

3. *Análisis de un cuento sencillo, con una sola secuencia, que no contiene los motivos del combate y de la victoria (H-J), ni los motivos de la tarea difícil y su realización (M-N).*

N.º *244*. Un pope, su mujer y su hijo Ivanuchka (situación inicial —α). Alionuchka parte al bosque a buscar fresas (alejamiento —β^3). Su madre le ordena que lleve a su hermano pequeño (forma inversa de la prohibición, que toma el aspecto de una orden —γ^2). Ivanuchka recoge más cantidad de fresas que su hermana (motivación de la fechoría, que viene a continuación, y que representa el nudo de la intriga). «Déjame ver si tienes algo en los cabellos» (el agresor intenta engañar al héroe —η^3). Ivanuchka se duerme (reacción del héroe —θ^1). Alionuchka mata a su hermano (fechoría que forja la intriga, asesinato —A^{14}). Sobre la tumba nace una caña (aparición de un objeto mágico salido de la tierra —F^{v1}). Un pastor la corta y con ella hace una flauta (elemento de unión §). El pastor toca la flauta, que canta y denuncia a la asesina (descubrimiento —*Ex*). El canto se repite cinco veces en situaciones diferentes. Viene a ser un lamento (B^7), que es asimilado con el descubrimiento de la fechoría. Los padres expulsan a su hija (castigo —*U*).

$$\alpha\ \gamma^2\ \beta^3\ \eta^3\ 0\ 3\ A^{14}\ F^{v1}\ Ex\ U$$

4. ***Análisis de un cuento, con dos secuencias y una sola fechoría en el centro de la intriga, cuyo desarrollo pasa por el combate contra el agresor y la victoria del héroe (H-J).***

N.º *133*. I. Un hombre, su mujer, sus dos hijos, su hija (situación inicial —α). Los hermanos parten a trabajar en el campo (partida de los miembros de más edad de la familia —β^1) y piden a su hermana que les lleve el almuerzo (petición = forma inversa de la prohibición —γ^2); en su camino tiran trozos de viruta al suelo (de este modo proporcionan al dragón información sobre el héroe —ξ^1). El dragón cambia de lugar las virutas (engaño del agresor que tiene como fin equivocar a la víctima —η^3); la doncella va por los campos con el almuerzo (petición cumplida —ζ^2), toma el camino equivocado (reacción del héroe ante las acciones engañosas del agresor —θ^3). El dragón la rapta (fechoría: rapto —A^1). Los hermanos se enteran (B^4) y parten a la búsqueda de su hermana (reacción del héroe —$C\uparrow$). Los pastores: «Come mi buey más grande» (el donante somete a prueba —D^1) Los hermanos no pueden hacerlo (reacción negativa del falso héroe —E^1*nég.*). Lo mismo: un pastor les propone comerse un cordero y otro un jabalí. Reacción negativa. El dragón: «Comed doce bueyes» (nuevo sometimiento a la prueba por otro personaje —D^1). Una vez más los hermanos no lo consiguen (E^1*neg.*) Son arrojados bajo una piedra (castigo en lugar de recompensa: *F contr.*).

II. Nacimiento de Pokatigorochek (Gira-Guisante). Su madre le cuenta la desgracia que les ha acaecido (se comunica la noticia de la desgracia —B^4). El héroe parte a la búsqueda (reacción del héroe —$C\uparrow$). Pastores y dragones le hacen pasar las mismas pruebas (el héroe es sometido a la prueba —D^1, su reacción —E^1; la prueba no tiene consecuencias en lo que concierne al desarrollo de la acción). Combate contra el dragón y victoria (H^1-J^1). Liberación de la hermana y de los hermanos (reparación de la fechoría —K^4), regreso ($\downarrow$).

$$\alpha\ \beta^1\ \gamma^2\ \xi^1\ \eta^3\ \zeta^2\ \theta^3\ A^1 \quad \mathrm{I} \left\{ \begin{array}{l} B^4\ C\uparrow\ D^1\ E^1\ \textit{nég. F contr} \\ \qquad\qquad D^1\ E^1\ \textit{nég. F. contr} \end{array} \right\}$$

$$\mathrm{II}\ B^4\ C\uparrow\ D^1\ E^1 \qquad\qquad H^1\text{-}J^1\ K^4\downarrow$$

5. *Análisis de un cuento con dos secuencias: el desarrollo de la primera secuencia pasa a través de las funciones del combate y la victoria, (H-J) y el de la segunda por la tarea difícil y su realización (M-N)*

N.º *139*. I. Un rey sin hijos. Nacimiento maravilloso de tres hijos traidos al mundo por la reina, una vaca y una perra (α). Abandonan la casa ($\uparrow$). Sutchenko vence en el curso de una discusión sobre el derecho de primogenitura (los motivos 21-23 no son funciones de la intriga). Se encuentran con el Hombre Blanco del Calvero. Dos de los hermanos se baten contra él sin éxito (combate contra un donante hostil, reacción negativa del falso héroe E^9*nég.*). Sutchenko se bate a su vez y gana (D^9E^9). El donante se pone a disposición del héroe (F^9). Llegan ante una casa donde hay un viejo. Los tres hermanos combaten sucesivamente contra él (D^9). El anciano gana dos veces (reacción negativa del héroe —E^9*nég.*). Es vencido por el más jóven (E^9). Huye y Sutchenko, siguiendo las huellas de su sangre, descubre la entrada del otro reino (huellas de sangre que muestran el camino, G^6); Sutchenko desciende a él a lo largo de un cable (utilización de medios de comunicación inmóviles —G^5),

—$F = G^{6}{}_{5}$. «Se acordó de las princesas que habían sido llevadas por tres dragones al otro reino. Voy a ir a buscarlas» (El rapto —$A^{1}{}_{2}$, tuvo lugar antes del comienzo de la secuencia, pero adquiere su importancia a la mitad; el hecho de recordarlo de repenten es el equivalente de un anuncio de la noticia, B^{4}). Partida, comienzo de la búsqueda ($C_{\epsilon}\uparrow$). Tres combates, victoria (H^{1}-J^{1}). Las doncellas son liberadas (liberación —K^{4}). La más joven, como signo de prometida, le entrega un anillo al héroe (el héroe queda marcado por el regalo de un anillo —I^{2}). Compromiso (C^{1}). Regreso ($\downarrow$).

II. Los hermanos y el Hombre del Calvero raptan a las doncellas y arrojan a Sutchenko en un precipicio ($^{0}A^{1}$). Combate contra un anciano que encuentra en el camino Sutchenko recibe de él el agua de la fuerza y un caballo (combate contra un donante hostil —D^{9}, victoria —E^{9}, transmisión del objeto mágico, se come o se bebe —$F^{1}{}_{7}$). El caballo le lleva a su casa a través de los aires (vuelo por los aires —G^{1}). Sutchenko, que llega de incógnito, se pone a trabajar en casa de un orfebre (O). Los falsos héroes pretenden conseguir las manos de las princesas (L). Las princesas exigen que se les haga unas sortijas de oro (tarea difícil antes del matrimonio —M). El héroe, en su papel de orfebre, hace un anillo (tarea realizada —N). La princesa se acuerda de su prometido pero no adivina que es él quien ha hecho el anillo (el reconocimiento no se lleva a cabo —Q *neg.*). El hombre pasa a través de las orejas del caballo y se transforma en un apuesto doncel (transfiguración —T). Los falsos héroes son castigados (U). La novia reconoce a su prometido (reconocimiento —Q). Triple matrimonio (W^{0}).

I. $a\uparrow$ $D^{9}E^{9}$ *nég.F contr.*
$D^{9}E^{9}$ *nég.F contr.*
$D^{9}E^{9}$ F^{9}
$D^{9}E^{9}$*nég.*
$D^{9}E^{9}$*nég.*
$D^{9}E^{9}$ $F = G^{6}{}_{5}$ $A^{1}{}_{2}$ B^{4} C $\uparrow$ H^{1}-J^{1}
H^{1}-J^{1}
H^{1}-J^{1} K^{4} I^{2} c^{1}

II. $^{0}A^{1}$ D^{9} E^{9} $F^{1}{}_{7}$ G^{1} O L M —N Q *nég.* T U Q W^{0}

6. *Ejemplo de un análisis de un cuento con cuatro secuencias.*

N.º *123.* I. Un rey y su hijo (a). El rey da la orden de atrapar a un silvano; el silvano pide al príncipe que le deje partir (petición del prisionero previamente atrapado —$^{0}D^{4}$). El príncipe acepta (reacción del héroe —E^{4}). El silvano le promete su ayuda (f^{9}). El rey expulsa a su hijo (expulsión —A^{9}), le hace acompañar por un menino (entrada en escena del agresor del autor de la fechoría) que ,en medio del camino, engaña al príncipe (engaño y reacción del héroe, γ^{3}-θ^{3}), le quita sus vestidos y se hace pasar por un hijo del rey acompañado de su sirviente (traición —A^{12}). El príncipe y su menino llegan al palacio de otro rey y el príncipe lo hace bajo la apariencia de un cocinero (llegada de incógnito —O). (Omitimos algún episodio insignificante que no tiene ninguna relación con la trama del relato.)

II. El silvano aparece; sus hijas dan al príncipe presentes mágicos:

un mantel, un espejo y un caramillo (transmisión de objetos mágicos —F^{1}). La princesa «se fija» en el príncipe (no se trata aquí de una función sino de una preparación para el futuro reconocimiento). Un monstruo exige con amenazas que se le entregue a la princesa en matrimonio (amenaza de marimonio forzado A^{16}). El rey lanza una convocatoria (B^{1}). El príncipe y el menino parten en auxilio de la princesa ($C\downarrow$). Aparece el silvano y le da al príncipe una bebida que da fuerza, un caballo y una espada (donación de objetos mágicos —$F^{1}{}_{7}$). Logra vencer al dragón (combate y victoria M^{1}-N^{1}). La princesa es liberada (reparación de la fechoría —K^{4}). Regreso ($\downarrow$). Ante todos los presentes la princesa abraza al príncipe (rudimentaria imposición de una marca bajo la forma de un beso —I). El menino reivindica la victoria sobre el monstruo y exige la mano de la princesa (pretensiones del falso héroe —L).

III. La princesa simula estar enferma y pide una medicina (carencia —a^{6} y envío del héroe —B^{2}). Es un caso de doble significación de una misma función: también se puede considerar esto como proposición de una tarea difícil). El príncipe y su menino parten en un barco ($C\uparrow$).

IV. El menino ahoga al príncipe (A^{14}). Pero éste posee un espejo que da una señal de alarma (noticia de la fechoría, —B^{4}). La princesa parte en su ayuda ($C\uparrow$). El silvano la entrega una red de pesca (transmisión de un don mágico —f^{1}). La princesa saca al príncipe del agua (reparación de la fechoría, resurrección —K^{9}), vuelve a su casa ($\downarrow$), cuenta todo (el falso héroe es desenmascarado —Ex), y se descubre quién era el verdadero príncipe (reconocimiento —Q). El menino es fusilado (castigo —U). Matrimonio (W^{0}).

La última secuencia (IV) termina a la vez la secuencia (III).

I. a $^{0}D^{4}$ E^{4} f^{9} A^{9} γ^{3} θ^{3} A^{12} O
II. F^{1} A^{16} B^{1} $C\uparrow$ $F^{1}{}_{7}$ H^{1}-J^{1} $K^{4}\downarrow$ I L
III. a^{6} B^{2} $C\downarrow$ f^{1} $K^{9}\downarrow$ Ex Q U W^{0}
IV. A^{14} B^{4} $C\uparrow$

7. *Análisis de un cuento complejo con cinco secuencias, algunas de las cuales se enlazan.*

N.º *198.* I. Un rey, una reina, su hijo (α). Los padres confían su hijo al ayo Katoma (el futuro auxiliar mágico es puesto a disposición del héroe —F^{1}) y mueren (alejamiento de los padres bajo la forma de la muerte —β^{2}). El hijo quiere casarse (carencia de novia —a^{1}). Katoma le enseña a Iván los retratos de hermosas doncellas (unión —§). Bajo uno de los retratos hay una inscripción: «El que le plantee una adivinanza, se casára con ella» (tarea difícil —M). El héroe y su ayo parten ($C\uparrow$). En el camino Katoma inventa una adivinanza (realización de la tarea —N). La princesa impone otras dos tareas y Katoma las ejecuta en lugar de Iván (tarea y realización de la tarea —M-N). Matrimonio (W^{0}).

II. Después del matrimonio la princesa aprieta contra la suya la mano de Iván y se da cuenta de su debilidad; adivina la ayuda de Katoma (elemento de unión —§). Parten hacia el reino de Iván (alejamiento —β^{3}). La princesa «engatusa» a Iván (γ^{3}) y él se presta a sus sortile-

gios (el héroe se deja engañar —θ^3). Ella da la orden de cortar las manos y los pies de Katoma (mutilación —A^6) y de abandonarle en el bosque.

III. El auxiliar de Iván le ha sido arrebatado por la fuerza (separación del auxiliar. —A^{11}) y a él le han obligado a llevar las vacas a pastar.

IV. (El cuento sigue a Katoma, que es el héroe de esta parte del relato.) Katoma, con los pies cortados, encuentra un ciego y se asocian (encuentro con un auxiliar que propone sus servicios —F^6,). Se instalan en el bosque y necesitan una mujer que les limpie la casa y les guise y entonces imaginan apoderarse de la hija de un mercader (carencia de novia —a^1) y se ponen en camino ($C \uparrow$). El ciego transporta al que no tiene pies (desplazamiento en el espacio, bajo la forma de acarreo a hombros). Raptan a la hija de un mercader (obtención de una prometida mediante la fuerza —K^1) y vuelven a su casa ($\downarrow$). Son perseguidos y se salvan huyendo (persecución y socorro —Pr^1 —Rs^1). Viven como hermanos y hermana (el matrimonio no se lleva a cabo —$W^0 n\acute{e}g.$).

V. Por la noche una bruja viene a mamar de los pechos de la doncella (vampirismo —A^{18}). Ellos se dan cuenta (equivalente del anuncio de la fechoría —B) y deciden salvarla (acción contraria —C). Combate contra la bruja (lucha directa contra Baba Yaga, el futuro donante —D^9-E^9). La doncella es liberada (reparación de la fechoría como resultado directo de las acciones precedentes —K^4).

II. (Desenlace.) La bruja muestra a los héroes los pozos del agua de la vida que cura (el objeto mágico es mostrado —F^2). El agua les cura: Katoma recupera sus manos y sus pies y el ciego sus ojos (reparación del daño sufrido gracias a la utilización de un objeto mágico —K^5). Baba Yaga es arrojada a un pozo de fuego (castigo —U).

IV. (fin). El ciego se casa con la doncella (matrimonio —W^0).

III. (Desenlace y fin.) Los héroes se ponen en camino para liberar al príncipe ($C \uparrow$). Katoma ofrece de nuevo sus servicios a Iván (el auxiliar se coloca a disposición del héroe —F^9). Le libran del trabajo humillante que se ve obligado a hacer (reparación de la fechoría inicial, resultado inmediato de las acciones precedentes —K^4). Una vida conyugal apacible se inicia de nuevo entre Iván y la princesa (matrimonio renovado —w^2).

I. α F^1 β^2 a^1 M $C \uparrow$ M-N.
M-N W^0.
II. β^3 η^3 θ^3 A^6
III. A^{11}.
IV. F^6, a^1 $C \uparrow$ G^2 $K^1 \downarrow$ Pr^1-Rs^1 W^0 $n\acute{e}g$
V. A^{18} B C D^9-E^9 K^4.
II. F^2 K^5 U.
IV. W^0.
III. $C \uparrow$ F^9 K^4 w^2.

8. *Ejemplo de análisis de un cuento con dos héroes.*

N.º *155*. I. La mujer de un soldado da a luz dos hijos (α). Ellos quieren tener caballos (carencia de un auxiliar o de un objeto mágico —a^2). Se despiden (envío del héroe —B^3) y parten ($C \uparrow$). Un anciano

que encuentran les plantea unas preguntas (prueba a la que somete el donante —D^2). Responden con educación (reacción del héroe —E^2). Les entrega un caballo a cada uno (transmisión de un objeto mágico en forma de regalo —F^1). Antes, dos caballos comprados en el mercado resultaron malos —triplicación). Vuelven a su casa ($\downarrow$).

II. Quieren tener sables (a^2); su madre les deja partir (B^3). Se ponen en camino ($C \uparrow$); un anciano al que encuentran les hace unas preguntas (D^2) a las que responden cortesmente (E^2) y el viejo les da un sable a cada uno (F^1; antes, unos sables fabricados por unos herreros habían resultado malos —triplicación). Vuelven a su casa ($\downarrow$). Esta secuencia es un doble de la primera y puede considerarse como una repetición.

III. Los hermanos salen de su casa ($\uparrow$). Un poste indicador predice en uno de los caminos una coronación y en el otro una muerte (predicción cuadro I, 8). Los hermanos se entregan mutuamente un pañuelo que debe sangrar si algún mal le afecta al ausente (separación, los héroes cogen caminos diferentes —<). Suerte corrida por el primer hermano: continúa su camino (G^2), llega a otro reino y se casa con una princesa (W^0). En su silla encuentra una botellita con agua de la vida que sana (descubrimiento de un objeto mágico —F^5. La recepción de un objeto mágico tiene lugar al comienzo pero recibirá su desarrollo más tarde).

IV. El segundo hermano llega a un reino en el que un dragón devora a las gentes. Les toca a las hijas del rey ser devoradas (amenaza de ser devorado —A^{17}); partida del héroe, que se propone enfrentarse al dragón ($C \uparrow$); tres combates contra los dragones, victoria (H^1-J^1); en el tercer combate el héroe recibe una herida que la princesa le cura (marca impuesta al héroe —I^1). El rey envía a un aguador a recoger los huesos de la princesa (entrada en escena del falso héroe) que se hace pasar por el vencedor de los dragones (pretensiones del falso héroe —L). Después del tercer combate el héroe vuelve a palacio (momento de unión —§) y su mano vendada permite reconocerle (reconocimiento —Q); el falso héroe es desenmascarado (descubrimiento —Ex) y castigado (castigo —U). Matrimonio (W^0).

III. (Continuación.) El segundo hermano sale de caza (alejamiento —β^3). En una casa en medio del bosque una doncella muy hermosa intenta atraerle a su lado (engaño del agresor con el fin de matar al héroe —η^3). El héroe se deja engañar (θ^3) y entonces ella se transforma en leona y le devora (muerte —A^{14}; al mismo tiempo es una venganza por los dragones muertos en la secuencia anterior: la doncella resulta ser su hermana). El pañuelo que posee un hermano le da la señal de la desgracia (noticia de la fechoría —B^4). El hermano parte para repararla ($C \downarrow$). Viaje aéreo sobre el lomo del caballo mágico (G^2); la doncella (la leona) intenta seducirle pero él no de deja (η^3-θ^3 *neg.*) y la obliga a devolver a su hermano, que resucita (resurrección —K^9). Perdona a la dragona (U *nég.*).

El cuento tiene un final original: la dragona, que había sido dejada con vida, parte a los hermanos en trocitos.

I. $\alpha\ a^2\ B3\ C\ \uparrow\ D^2\ E^2\ F^1$.
II. $a^2\ B^3\ C\ \uparrow\ D^2\ E^2\ F^1$.
III. $s < G^2\ W^0\ F^5$.
IV. $A^{17}\ C\ \uparrow\ H^1\text{-}J^1\ I^1\ L\ Q\ Ex\ U\ W^0$.
III. $\beta^3\ \eta^3\text{-}\theta^3\ A^{14}\ B^4\ C\ \uparrow\ G^2\ \eta^3\text{-}\theta^3$ *nég.* $K^9\ U$ *nég.*

APENDICE III

LISTA DE ABREVIATURAS

Parte preparatoria.

α situación inicial;
β^1 alejamiento de los padres;
β^2 muerte de los padres;
β^3 alejamiento de los hijos;
γ^1 prohibición;
γ^2 orden;
δ^1 transgresión de la prohibición;
δ^2 ejecución de la orden;
ε^1 el agresor interroga al héroe;
ε^2 el héroe interroga al agresor;
ε^3 interrogación realizada por una tercera persona o casos similares;
ζ^1 el agresor recibe información del héroe;
ζ^2 el héroe recibe información sobre el agresor;
ζ^3 otros casos;
η^1 tentativas de persuasión del agresor con la intención de engañar a la víctima;
η^2 el agresor utiliza medios mágicos;
η^3 otras formas de engaño;
θ^1 el héroe reacciona ante la proposición del agresor;
θ^2 el héroe se somete mecánicamente a la acción mágica;
θ^3 el héroe se somete o reacciona mecánicamente ante el engaño del agresor;
$\varkappa$ fechoría previa a lo largo del pacto engañoso.

A — Fechoría:

A^1 rapto de un ser humano;
A^2 rapto de un auxiliar o de un objeto mágico;
A^{11} separación forzosa del auxiliar;
A^3 robo o destrucción de las semillas;
A^4 robo de la luz del día;
A^5 otros tipos de robo;
A^6 mutilación, ceguera;
A^7 desaparición provocada;
A^{vii} olvido de la novia;

A^8 información exigida o sacada a la fuerza; la víctima es raptada;
A^9 expulsión;
A^{10} abandono en el agua;
A^{11} embrujamiento, transformación;
A^{12} sustitución;
A^{13} orden de matar;
A^{14} muerte;
A^{15} encarcelamiento;
A^{16} amenaza de matrimonio forzado;
A^{xvi} lo mismo entre parientes.
A^{17} canibalismo o amenaza de canibalismo;
A^{xvi} lo mismo entre parientes;
A^{xvii} lo mismo entre parientes;
A^{18} vampirismo (enfermedad);
A^{19} declaración de guerra;
${}^0A$ son formas que están vinculadas con la caída de Iván, que es arrojado al fondo de un precipicio (fechoría de la segunda secuencia), es decir, con esa caída acompañada de rapto de la prometida (${}^0A^1$), del objeto o del auxiliar mágico (${}^0A^2$), etc.

a — Carencia:

a^1 de una novia, de un ser humano;
a^2 de un auxiliar, de un objeto mágico;
a^3 de una rareza;
a^4 del huevo de la muerte (del amor);
a^5 de dinero, de alimentos;
a^6 se presenta bajo otras formas.

B — Meditación, momento de unión:

B^1 convocatoria;
B^2 envío del héroe;
B^3 autorización para partir, concedida al héroe;
B^4 anuncio de la fechoría, bajo diversas formas;
B^5 el héroe es conducido;
B^6 el héroe perdona o deja partir a un animal o a una persona,
B^7 canto quejumbroso.

C — Comienzo de la oposición al agresor.

$\uparrow$ — Partida del héroe.

D — Primera función del donante:

D^1 sometimiento a la prueba;
D^2 saludos, preguntas;
D^3 petición de un servicio que hay que realizar después de la muerte;
D^4 un prisionero pide que se le libere;
${}^0D^4$ lo mismo, pero con una captura previa;
D^5 petición de gracia;
D^6 petición de realizar un reparto entre personas que discuten;
d^6 disputa sin que se formule petición de reparto;
D^7 otras peticiones;

$^0D^7$ lo mismo, pero el demandante ha sido puesto previamente en una situación de impotencia;
d^7 el donante se halla en una situación de impotencia pero no formuformula ninguna petición; posibilidad de prestar un servicio;
D^8 tentativa de destruir al héroe;
D^9 batalla con un donante hostil;
D^{10} proposición de un objeto mágico a cambio de otra cosa.

E — Reacción del héroe:

E^1 vence en la prueba;
E^2 respuesta afable;
E^3 servicio prestado al muerto;
E^4 liberación del prisionero;
E^5 concede clemencia;
E^6 reparte entre los querellantes;
E^{v1} el héroe engaña a los que discuten;
E^7 otros diversos servicios prestados, peticiones satisfechas, acciones piadosas realizadas;
E^8 la tentativa de aniquilación es desviada, etc.;
E^9 victoria sobre el donante hostil;
E^{10} engaño al realizar el intercambio.

F — Un objeto mágico es puesto a disposición del héroe:

F^1 el objeto es transmitido;
f^1 don que tiene un valor material;
F^2 se indica el lugar en donde se encuentra el objeto mágico;
F^3 el objeto mágico es fabricado;
F^4 se vende, se compra;
F^3_4 se fabrica por encargo;
F^5 el héroe lo encuentra;
F^6 aparece espontáneamente;
F^{v1} sale de la tierra;
F^7 el objeto mágico se bebe o se come;
F^8 el objeto mágico es robado por el héroe;
F^9 el auxiliar mágico ofrece sus servicios, se pone a disposición del héroe;
f^9 lo mismo, sin fórmula para convocarle («llegará un tiempo en el que yo te seré útil», etc.);
F^6_9 encuentro con el auxiliar que propone sus servicios.

G — Traslado hasta llegar al lugar fijado:

G^1 vuelo por los aires;
G^2 transporte a caballo, acarreo;
G^3 el héroe es conducido;
G^4 se le indica el camino;
G^5 el héroe utiliza medios de comunicación inmóviles;
G^6 huellas de sangre indican el camino.

H — Combate contra el malhechor:

H^1 combate a campo abierto;

H^2 competición;
H^3 juego a las cartas;
H^4 *peso* (cf. n.º 93).

I — Marca impuesa al héroe:

I^1 marca impuesta sobre el cuerpo;
I^2 regalo de un anillo o un pañuelo;
I^3 otras formas de señal.

J — Victoria sobre el agresor:

J^1 victoria obtenida en un combate;
$^0J^2$ victoria bajo un aspecto negativo (el falso héroe no acepta el combate, se oculta y el héroe obtiene la victoria);
J^2 victoria o superioridad en la competición;
J^3 gana a las cartas;
J^4 superioridad en el peso;
J^5 el agresor es muerto sin combate;
J^6 expulsión del agresor.

K — Reparación de la fechoría o de la carencia:

K^1 captura inmediata utilizando la fuerza o la astucia;
K^1 lo mismo, pero cuando un personaje obliga a otro a efectuar la captura;
K^2 la captura la realizan varios auxiliares a la vez;
K^3 se apodera de ciertos objetos con ayuda de un cebo;
K^4 la reparación de la fechoría es el resultado inmediato de las acciones precedentes;
K^5 la fechoría se repara instantáneamente gracias a la utilización del objeto mágico;
K^6 se pone remedio a la pobreza gracias a la utilización del objeto mágico;
K^7 caza;
K^8 ruptura del embrujamiento;
K^9 resurrección;
K^{1x} lo mismo, pero con la búsqueda previa del agua de la vida;
K^{10} liberación;
K F reparación bajo una de las formas de *F*, es decir: KF^1, el objeto buscado es transmitido; KF^2, el lugar en donde se encuentra el objeto buscado es indicado, etc.

↓ — Regreso del héroe.

Pr — El héroe es perseguido:

Pr^1 vuela por los aires;
Pr^2 el culpable debe ser entregado;
Pr^3 persecución con una serie de transformaciones en diferentes animales;
Pr^4 persecución con transformación en objetos atrayentes;
Pr^5 tentativa de tragarse al héroe;
Pr^6 tentativa de suprimir al héroe;
Pr^7 tentativa de abatir un árbol royendo el tronco.

Rs — El héroe es socorrido:

Rs[1] rápida huida;
Rs[2] el héroe arroja un peine, etc.;
Rs[3] fuga con transformación en iglesia, etc.;
Rs[4] fuga en el curso de la cual el héroe se esconde;
Rs[5] el héroe se oculta en la herrería;
Rs[6] serie de transformaciones en animales, plantas o piedras;
Rs[7] el héroe resiste la tentación de los objetos atrayentes;
Rs[8] el héroe escapa al intento de tragársele;
Rs[9] el héroe escapa al intento que hacen de matarle;
Rs[10] salta a otro árbol.

O — Llegada de incógnito.

L — Pretensiones engañosas del falso héroe.

M — Tarea difícil.

N — Realización de la tarea.

^{0}N — realización en un plazo fijado.

Q — Reconocimiento del héroe.

Ex — El falso héroe es desenmascarado.

T — Transfiguración:

T[1] nueva apariencia corporal;
T[2] construcción de un palacio;
T[3] nuevos ropajes;
T[4] formas humorísticas y racionalizadas.

U — Castigo del falso héroe o del agresor.

W^{0}_{0} — Matrimonio y subida al trono:

W[0] matrimonio;
W_0 subida al trono;
w[1] promesa de matrimonio;
w[2] matrimonio renovado;
w[3] retribución en dinero (en vez de la mano de la princesa) y otras formas de enriquecimiento en el desenlace.

Y — Formas oscuras o plagiadas.

< — Separación ante un poste indicador.

s — Transmisión de un objeto señalizador.

Mot. — Motivaciones.

§ — Uniones.

pos. — Resultado positivo de la función.

neg. — Resultado negativo de la función.

contr. — Resultado opuesto a la significación de la función.

LAS TRANSFORMACIONES DE LOS CUENTOS MARAVILLOSOS

Vladimir Propp

I

Por varias razones se puede comparar el estudio de los cuentos con el de las formas orgánicas en la naturaleza. El folklorista, lo mismo que el naturalista, se ocupa de los géneros y de las especies, de fenómenos idénticos en su esencia. La cuestión del origen de las especies planteada por Darwin puede también ser planteada en nuestro campo. No existe en el reino de la naturaleza una explicación directa, completamente objetiva y absolutamente convincente de la semejanza de los fenómenos, y lo mismo ocurre entre nosotros. Esto nos sitúa frente a un verdadero problema. En cada uno de estos casos son posibles dos puntos de vista: o bien se afirma que de dos fenómenos, que no tienen, ni pueden tener ninguna relación exterior, su parecido interno no nos lleva a una raíz genética común, que es en realidad lo que sostiene la teoría de la génesis independiente de las especies; o por el contrario ese parecido morfológico se interpreta como siendo la consecuencia de un cierto vínculo genético, como afirma la teoría del origen mediante transformaciones y metamorfosis, que nos hacen remontarnos a una determinada causa.

Para resolver este problema hay que hacerse ante todo una idea de la naturaleza exacta de la semejanza entre los cuentos. Hasta el presente, para definir a esta semejanza, sólo se consideraba el relato completo y sus variantes. Pero este método sólo es admisible cuando se adopta el punto de vista de las génesis independientes de las especies. Los partidarios de este método rechazan cualquier comparación de los asuntos (argumentos) entre sí, ya que consideran esta comparación como errónea, cuando no imposible [1].

Sin negar la utilidad de un estudio de los argumentos y de una comparación que no se fijaría más que en sus semejanzas, se puede también proponer otro método, otra unidad de medida

diferente. Se pueden comparar los cuentos desde el punto de vista de su composición, de su estructura, y entonces su semejanza se nos presentará bajo una luz nueva [2].

Se puede observar que los personajes de los cuentos maravillosos, a pesar de que son muy diferentes en cuanto a su apariencia, edad, sexo, tipo de preocupaciones, estado civil y en cuanto a otros rasgos estáticos y atributivos, realizan siempre los mismos actos, a lo largo de la acción. Esto determina la relación de las constantes con las variantes. Las funciones de los personajes son las constantes y todo lo demás puede variar Por ejemplo:

1. El rey envía a Iván a buscar a la princesa. Iván parte.
2. El rey envía a Iván a buscar un objeto singular. Iván parte.
3. La hermana envía a su hermano a buscar un remedio. El hermano parte.
4. La madrastra envía a su hijastra a buscar fuego. La hijastra parte.
5. El herrero envía a su aprendiz a buscar la vaca. El aprendiz parte. Etc. El envío y la partida ligada con la búsqueda son constantes. En cambio el que envía y el que parte, lo mismo que las motivaciones del envío, etc., son variables. A continuación, las etapas de la búsqueda, los obstáculos, etc., pueden siempre coincidir en su esencia sin coincidir en su apariencia. Se pueden aislar las funciones de los personajes. Los cuentos maravillosos poseen treinta y una funciones. Todos los cuentos no presentan las mismas funciones, pero la ausencia de algunas de ellas no influyen en el orden de sucesión de las demás. Su conjunto constituye un sistema, una composición. Sistema que se encuentra muy extendido y que es extremadamente estable. El investigador puede establecer con la mayor precisión qué cuentos diferentes, como por ejemplo el cuento egipcio de los dos hermanos, el del pájaro de fuego, el de Morozko, el del pez y el pescador, lo mismo que un determinado número de mitos, se pueden incluir en el mismo esquema. El análisis de los detalles confirma esta suposición. El sistema no se limita a treinta y un funciones. Un motivo, como por ejemplo el de "Baba Yaga da un caballo a Iván", comprende cuatro elementos, uno de los cuales representa una función, mientras que los otros tres tienen un carácter estático. El número total de elementos, de partes cons-

titutivas del cuento, es alrededor de ciento cincuenta. Se puede dar un nombre a cada uno de estos elementos, de acuerdo con su papel en el desarrollo de la acción. Por ejemplo en el caso citado, Baba Yaga es el personaje donante, y la palabra "da" representa el momento en que se realiza la donación; Iván es el personaje que recibe el objeto mágico, el caballo es el mismo objeto mágico. Si se dieran los nombres de los ciento cincuenta elementos del cuento maravilloso en el orden exigido por el mismo cuento, se podrían inscribir en ese cuadro todos los cuentos maravillosos; y por el contrario, cualquier cuento que se puede inscribir en esa tabla es un cuento maravilloso mientras que aquellos que no pueden inscribirse en ella son otra clase de cuentos. Cada epígrafe aisla una parte constitutiva del cuento, y la lectura vertical de la tabla revela una serie de formas fundamentales y una serie de formas derivadas.

Las partes constitutivas son las que mejor se prestan a una comparación. En zoología, esto sería equivalente a una comparación de vértebras con vértebras, de dientes con dientes, etc. Al mismo tiempo, las formaciones orgánicas y el cuento presentan una gran diferencia que facilita nuestra tarea. Mientras que en el mundo orgánico el cambio de una parte o de un rasgo característico implica el cambio de otro rasgo, en el cuento cada parte puede cambiar con independencia de las demás. Muchos investigadores han advertido este fenómeno, pero en cambio hasta el momento no podemos registrar ningún intento para sacar de él todas las conclusiones necesarias, tanto metodológicas como de otro tipo [3].

Por ejemplo Krohn, que está de acuerdo con Spiess en cuanto a la movilidad de las partes constitutivas, considera no obstante necesario estudiar los cuentos en bloque y no según sus partes constitutivas, sin que en cambio encuentre razones de peso para defender su posición, que caracteriza perfectamente a la escuela finesa.

De ello concluimos nosotros que se pueden estudiar las partes constitutivas prescindiendo del argumento que ellas forman. El estudio de los epígrafes verticales indica las vías y las normas de transformación. Gracias a la unión mecánica de las partes constitutivas, lo que es verdad para cada elemento particular lo será también para la formación general.

II

El trabajo actual no se propone agotar la cuestión. Solamente podremos dar algunos jalones principales, que constituirán a continuación la base para un estudio teórico más amplio.

Pero incluso en una exposición abreviada, antes de pasar al estudio de las transformaciones es necesario establecer criterios que nos permitan diferenciar las formas fundamentales de las formas derivadas.

Estos criterios pueden ser de dos tipos: pueden ser expresados o bien por algunos principios generales o bien por reglas particulares.

Ante todo, los principios generales.

Para establecer estos principios hay que considerar el cuento en relación con su medio, con la situación en que se crea y en la cual vive. En este punto lo más importante será quizá la vida práctica y la religión en su más amplio sentido. Las razones de las transformaciones son en muchos casos ajenas al cuento y no podríamos comprender su evolución sin hacer una serie de aproximaciones entre el cuento en sí y el medio humano en que vive.

Llamaremos forma fundamental a la forma que está vinculada con el origen del cuento. Sin duda alguna, el cuento tiene, por lo general, su fuente en la vida. Pero la verdad es que precisamente el cuento maravilloso refleja muy poco la vida corriente. Todo lo que procede de la realidad representa una forma secundaria. Para comprender el verdadero origen del cuento, deberemos utilizar en nuestras comparaciones datos detallados de la cultura de esa época.

De este modo nos convenceremos de que las formas definidas por tal o cual razón como fundamentales están claramente vinculadas con las antiguas representaciones religiosas. Podemos hacer la siguiente suposición: si encontramos la misma forma en un documento religioso y en un cuento, la forma religiosa es primaria, la forma del cuento secundaria. Sobre todo, esto es cierto en lo que se se refiere a las religiones arcaicas. Cualquier elemento de las religiones hoy desaparecidas es siempre preexistente a su utilización en un cuento. Indudablemente, es imposible probar esta afirmación. Una dependencia de ese tipo, por lo general no puede ser comprobada: solamente podrá ser

demostrada a partir de numerosos ejemplos. Es este un primer principio general que podrá sufrir un ulterior desarrollo. El segundo principio puede formularse del modo siguiente: si encontramos el mismo elemento en dos formas, una de las cuales se remonta a la vida religiosa y la otra a la realidad, la forma religiosa es primaria y la de la vida práctica secundaria.

Sin embargo, hay que ser bastante prudentes al aplicar estos principios, ya que intentar remontar todas las formas fundamentales a la religión y todas las derivadas a la realidad sería un error. Para prevenir errores semejantes debemos aclarar primeramente los métodos que deben seguirse en el estudio comparativo del cuento y de la religión y del cuento y la realidad.

Podemos establecer varios tipos de relación entre el cuento y la religión.

El primer tipo de relación es la dependencia genética directa, que es completamente evidente en algunos casos y que en otros exige investigaciones históricas especiales. Por ejemplo, el dragón, que se encuentra en las religiones y en los cuentos, proviene indiscutiblemente de las primeras.

Sin embargo, la existencia de una unión de ese tipo no es obligatoria, ni siquiera en el caso de que se dé un gran parecido entre las dos formas. Solamente es probable en aquellos casos en donde de algún modo tendremos que enfrentarnos con datos vinculados directamente a los cultos, a los ritos. Hay que distinguir estos datos, proporcionados directamente por el rito, de aquellos que nos proporciona la poesía épica religiosa. En el primer caso, podemos hablar de un parentesco directo que sigue una línea de descendencia análoga al parentesco del padre y el hijo; en el segundo caso sólo podemos hablar de una relación paralela análoga al parentesco de los hermanos entre sí. Por eso, la historia de Sansón y Dalila no puede ser considerada como el prototipo del cuento: el cuento semejante a esta historia y el texto bíblico podrán remontarse a una fuente común.

Es indudable que sólo con una cierta reserva se puede afirmar el carácter primario de la materia de los cultos. Pero también hay casos en los que lo podemos afirmar sin ningún tipo de duda. También es cierto que por lo general se trata, no del documento en sí, sino de esas representaciones que descubrimos en él, sobre las cuales se construye el cuento. Pero solamente podemos juzgar estas representaciones a partir de los documentos. El Rigveda, que todavía es poco conocido por los folkloristas, es una fuente de este tipo. Aunque es cierto que el cuento tiene alrededor de unas ciento cincuenta partes constitutivas, sesenta de ellas han sido utilizadas en el cuento con fines líricos y no épicos, a pesar de que no debemos olvidar que se trata en realidad de himnos sacerdotales y no populares. Indudablemente, esta poesía épica se transforma en posía lírica al pasar a las gentes del pueblo (los pastores y los campesinos). Si el himno hace el elogio de Indra como vencedor de los dragones (y los detalles corresponden a veces con toda exactitud con los del cuento), el pueblo podrá contar bajo cualquier forma el modo en que Indra venció al león.

Verifiquemos esta afirmación con un ejemplo más concreto. Reconocemos fácilmente a Baba Yaga y a su cabaña en el siguiente himno:

"Señora de los bosques, señora de los bosques. ¿En dónde desapareces? ¿Por qué no planteas cuestiones a la aldea? ¿No tienes miedo?

"Cuando los grandes gritos y el gorjeo de los pájaros se apagan, la dueña de los bosques se siente como un príncipe que viaja al son de los címbalos.

"Entonces te parece que las vacas pacen. Piensas que allá abajo percibes una cabaña. Al atardecer se escucha un grito, como si una carreta pasara. Es la dueña de los bosques. Alguien llama a la vaca allá abajo. Alguien derriba los árboles allá abajo. Alguien grita allá abajo. De este modo piensa aquel que pasa la noche en casa de la dueña de los bosques.

"La dueña de los bosques no te hace mal si tú no la atacas. Puedes saborear dulces frutos y tenderte para reposar a tu gusto.

"Yo glorifico a aquella que emana un perfume de hierba, aquella que no siembra pero que encuentra siempre su alimento, la madre de las bestias salvajes, la señora de los bosques."

Encontramos en este himno varios de los elementos del cuento: la cabaña en el bosque, el reproche unido a las preguntas (está dado en un orden invertido), la hospitalidad (le ha alimentado, le ha dado de beber, le ha ofrecido albergue), la indicación de la posible hostilidad de la señora de los bosques y la indicación de que ella es la madre de las bestias salvajes (en el cuento convoca a las bestias). En cambio hay otros ele-

mentos que no aparecen: las patas de gallina de la cabaña, la apariencia de la dueña, etc. Pero he aquí la coincidencia sorprendente de un pequeño detalle: el que se acuesta en la cabaña piensa que derriban los árboles. En un cuento de Afanassiev *(99)* el padre, después de haber dejado a su hija en la cabaña, ata un montón de leña a la carreta. La madera golpea y la hija dice: "Es mi padre que derriba los árboles".

Todas estas coincidencias son todavía menos casuales y más exactas desde el momento en que no aparecen solas. No son más que algunas de las muchas coincidencias entre el cuento y el Rigveda.

Desde luego no podemos considerar este paralelismo como una prueba de que nuestra Baba Yaga se remonta al Rigveda, pero sirve para señalar de una forma general que el movimiento va en el sentido de la religión hacia el cuento y no a la inversa, y que es en ese aspecto donde deben comenzarse las investigaciones comparativas precisas.

Sin embargo, todo lo que hemos dicho hasta ahora sólo es cierto en aquellos casos en que un gran lapso de tiempo separa la aparición de la religión y del cuento, en el caso en que la religión de que se trata ya está muerta, cuando sus comienzos se pierden en el pasado prehistórico. Pero en cambio sucede de otro modo siempre que comparamos una religión viva y un cuento vivo de un mismo pueblo. En este caso puede tratarse de una dependencia inversa, dependencia que no era en cambio posible entre una religión ya muerta y un cuento contemporáneo. Los elementos cristianos del cuento (los apóstoles en el papel de auxiliares. el diablo en el papel de agresor, etc.) son en este caso posteriores a los cuentos y no anteriores, como ocurría en el caso precedente. Para hablar de un modo estricto no nos encontramos ante una relación contraria a la anterior. El cuento (maravilloso) procede de las antiguas religiones, pero la religión contemporánea no procede en cambio de los cuentos. Tampoco los crea, pero sí modifica sus elementos. También se encuentran algunos casos de una auténtica dependencia inversa, es decir de casos en los cuales vemos que los elementos de la religión proceden del cuento. La historia de la santificación del milagro de san Jorge con el dragón que realiza la Iglesia occidental nos ha proporcionado un ejemplo muy interesante. Ese milagro fue santificado mucho después que san Jorge fuera canonizado. Y la santificación chocó con una resistencia obstinada de parte de la Iglesia [4].

Como el combate contra el dragón existe en varias religiones paganas hay que admitir que es en ellas donde se halla su origen. Pero en el siglo XIII, en que ya esas religiones no tenían ninguna supervivencia, solamente la traducción épica popular desempeñó el papel de intermediaria. La popularidad de San Jorge por un lado y por otro la del combate contra el dragón unieron la imagen de San Jorge y la del combate. La Iglesia se vio obligada a reconocer la fusión producida y a santificarla.

Por último, al lado de la dependencia genética directa del cuento y de la religión, al lado del paralelismo y la dependencia inversa, existe el caso de ausencia total de vinculación a pesar de las posibles semejanzas. Idénticas imágenes pueden surgir con entera independencia las unas con las otras. Por ejemplo, el caballo mágico puede compararse con los caballos sagrados alemanes y con el caballo de fuego Agni del Rigveda. Los primeros no tienen nada que ver con nuestro Gris-Oscuro, y en cambio el segundo se le parece en todos sus aspectos. La analogía sólo puede ser utilizada en los casos en que es más o menos completa. Fenómenos semejantes pero heterónomos deben ser excluidos de las comparaciones.

De este modo, el estudio de las formas fundamentales lleva al investigador a comparar el cuento con las religiones.

Por el contrario, el estudio de las formas derivadas en el cuento maravilloso está unido a la realidad. Muchas transformaciones se explican por la introducción de la realidad en el cuento. Este hecho nos obliga a perfeccionar los métodos que sirven para estudiar las relaciones entre el cuento y la vida corriente.

El cuento maravilloso, de modo opuesto a las demás clases de cuentos (anécdotas, relatos, fábulas, etc.), es relativamente pobre en elementos que pertenezcan a la vida real. En muchos casos se ha sobrestimado el papel que juega la realidad en la creación del cuento. No podemos resolver el problema de la relación entre el cuento y la vida corriente más que a condición de no olvidar la diferencia entre el realismo artístico y la existencia de elementos que provienen de la vida real. Los entendidos cometen en muchos casos un error al buscar en la vida real una correspondencia para el relato realista.

He aquí, por ejemplo, lo que dice N. Lerner en sus comentarios al *Bova* de Puchkin. Se detiene en los versos:

Era, en efecto un Consejo de Oro.
En él no se charlaba, sino que se pensaba:
Todos los magnates reflexionaron durante mucho tiempo,
Arzamor, un hombre de edad y lleno de experiencia,
iba a abrir la boca
(La gris cabeza quería evidentemente dar un consejo)
Tosió en voz alta y luego cambió de idea
y, en silencio, se mordió la lengua

(etc. Todos los miembros del consejo se callan y luego se [duermen).

Al referirse a L. Maïkov, Lerner escribe: "Puede considerarse el cuadro del Consejo de los Barbudos" como un cuadro de las costumbres burocráticas de la Rusia moscovita... Démonos cuenta de que la sátira podría estar dirigida no sólo contra los viejos tiempos, sino también contra la época contemporánea, en la cual el adolescente genial podría observar sin esfuerzo a todos los encopetados roncando y "reflexionando", etc. Sin embargo, en ese caso se trataba de una situación directamente salida de los cuentos. Podemos encontrar en Afanassiev (Por ej., *140):* "Preguntó una vez, los boyardos se callaron; una segunda y no respondieron y una tercera y nadie dijo ni palabra". Tenemos aquí una frecuente situación en la que la víctima se dirige a los demás para pedir auxilio y esta apelación se reproduce habitualmente tres veces. Se dirige en primer lugar a los sirvientes, luego a los boyardos (a los clérigos, a los ministros) y la tercera vez al héroe del cuento. Cada elemento de la triada puede aparecer, a su vez, triplicado. Por tanto, no se trata de la realidad sino de la ampliación y la especificación (atribución de los nombres, etc.) de un elemento folklórico. Hubiéramos cometido el mismo error si hubiéramos considerado al personaje de Penélope y las acciones de sus pretendientes como un hecho que correspondía a la vida real griega y a las costumbres griegas del matrimonio. Los pretendientes de Penélope son los falsos prometidos que la poesía épica del mundo entero conoce perfectamente. Ante todo hay que aislar los elementos folklóricos, y sólamente después de haber realizado

este aislamiento es cuando podremos plantearnos la cuestión de las correspondencias entre las situaciones específicas de la poesía de Homero y la vida real.

Por eso podemos darnos cuenta de que el problema de las relaciones entre el cuento y la realidad no es en absoluto sencillo. No se puede, partiendo del cuento, sacar conclusiones inmediatas sobre la vida.

Pero como veremos más adelante, el papel que juega la realidad en las transformaciones del cuento es muy importante. La vida real no puede destruir la estructura general del cuento. En ello se agota la materia de las distintas sustituciones que se producen en el antiguo esquema.

III

He aquí cuáles son los principales criterios con ayuda de los cuales se puede distinguir con más precisión la forma fundamental de un elemento del cuento de una forma derivada (doy por sobrentendido que se trata de los cuentos maravillosos).

1. La interpretación maravillosa de una parte del cuento es anterior a la interpretación racional. El caso es muy sencillo y no exige un desarrollo particular. Si, en un cuento, Iván recibe el don mágico de Baba Yaga, y en otro lo recibe de una viejecita que va de paso, es indudable que la primera situación es anterior a la segunda. El fundamento teórico de este punto de vista descansa en la vinculación existente entre los cuentos y las religiones. Sin embargo, esta regla puede resultar falsa si se aplica a los otros tipos de cuentos (fábulas, etc), que por lo general son anteriores a los cuentos maravillosos y no tienen su origen en los fenómenos religiosos.

2. La interpretación heróica es anterior a la interpretación humorística. De hecho, éste no es más que un caso particular del fenómeno precedente. Por ejemplo el elemento "ganar al dragón a las cartas" es posterior al elemento "enredarse en un combate a muerte con el dragón".

3. La forma aplicada lógicamente es anterior a la forma aplicada de una manera incoherente [5].

4. La forma internacional es anterior a la forma nacional. Si, por ejemplo, encontramos al dragón en los cuentos del

mundo entero, pero vemos que en los cuentos del Norte ha sido reemplazado por el oso, y por el león en los del Sur, es indudable que el dragón es la forma fundamental y en cambio el oso y el león son sólo formas derivadas.

Hay que decir aquí algunas palabras sobre los métodos con ayuda de los cuales estudiamos los cuentos a escala internacional. La materia de estudio es tan vasta que un investigador le resulta imposible examinar los ciento cincuenta elementos del cuento buscándoles en el folklore del mundo entero. Hay que estudiar en primer lugar los cuentos de un pueblo, precisar todas sus formas fundamentales y derivadas, realizar después el mismo trabajo con los cuentos de un pueblo distinto, y a continuación pasar a las confrontaciones. Por tanto se puede simplificar la tesis de las formas internacionales y expresarla así: cada forma nacional es anterior a la forma regional, provincial. Pero una vez elegido este camino no puede uno dejar de formular lo siguiente: la forma muy propagada es anterior a la forma rara. En teoría, sin embargo, es posible que ésta, la forma poco común, sea precisamente la forma antigua que se conserva en casos aislados, mientras que todas las demás formas son nuevas. Por eso la aplicación de este principio cuantitativo (la aplicación de la estadística) exige una gran prudencia y recurrir incesante a las consideraciones sobre la calidad del material empleado. Por ejemplo, en el cuento *La Bella Vasilisa* (Af. *104)* la imagen de Baba Yaga viene acompañada de la aparición de tres caballeros que simbolizan la mañana, el día y la noche. Uno se pregunta involuntariamente: ¿No nos encontraremos en este caso ante un rasgo esencial propio de Baba Yaga, que se ha perdido en los otros cuentos? Pero debido a múltiples consideraciones particulares (que no citaremos aquí), hay que renunciar por completo a esta opinión.

IV

Vamos a seguir a título de ejemplo todas las posibles modificaciones de un elemento, a saber, la cabaña de Baba Yaga. Desde el punto de vista morfológico, la cabaña representa la vivienda del donante (es decir, del personaje que ofrece un objeto mágico al héroe). Por tanto, vamos a comparar no solamente las cabañas, sino también todos los tipos de viviendas del donante. Vamos a considerar como forma fundamental rusa la cabaña sobre patatas de gallina, que está situada en el bosque y gira. Pero como el elemento no realiza en el cuento todas las modificaciones posibles tomaremos, en algunos casos, otros ejemplos.

1. *Reducción.* En lugar de la forma completa podemos encontrar la siguiente serie de modificaciones:
   1. Cabaña sobre patas de gallina en el bosque.
   2. Cabaña sobre patas de gallina.
   3. Cabaña en el bosque.
   4. Cabaña.
   5. El bosque (Af. *95).*
   6. No se menciona la vivienda.

En este caso, la forma fundamental se reduce. Se abandonan las patas de gallina, el giro, el bosque, y por último puede llegar a desaparecer hasta la misma cabaña. La reducción representa una forma fundamental incompleta. Se explica evidentemente por el olvido, que a su vez tiene razones más complejas. La reducción implica la falta de correspondencia entre el cuento y el género de vida propio en el medio en que es conocido. Indica que el cuento tiene poca actualidad en un medio, en una época o en la obra de un narrador.

2. *La ampliación.* Representa el fenómeno opuesto. En este caso, la forma fundamental es aumentada y completada con nuevos detalles. Se puede considerar a la siguiente forma como una forma amplificada:

Cabaña sobre patas de gallina, en el bosque, apuntalada con crêpes y cubierta de tartas.

La mayor parte de las amplificaciones van acompañadas de reducciones. Se rechazan algunos rasgos y se añaden otros. Se podrían clasificar las ampliaciones en grupos de acuerdo con su origen (como hemos hecho más arriba con las sustituciones). Algunas amplificaciones vienen de la vida corriente y otras representan el desarrollo de un detalle tomado de la forma canónica. En el ejemplo citado nos encontramos ante uno de estos casos. El estudio del donante nos muestra que une en si cualidades hostiles y hospitalarias. Habitualmente, Iván está invitado en casa del donante. Las formas de esta invitación son

muy variadas "...ofrecimiento de beber, ofrecimiento de comer". Iván se dirige a la cabaña con estas palabras: "Debemos penetrar en tu casa para comer una miaja".El héroe ve la mesa puesta en la cabaña, prueba todos los platos y come a su gusto; él mismo degüella los toros y las gallinas en el patio del donante, etc.). La cabaña expresa las mismas cualidades que el donante. El cuento alemán *Hänsel und Gretel* utiliza esta forma de un modo un poco diferente, de acuerdo con el carácter infantil del cuento.

3. *Deformación.* En la época actual se encuentran con bastante frecuencia deformaciones porque el cuento maravilloso se halla en regresión. Estas formas corrompidas encuentran a veces una amplia propagación y se arraigan. En el caso de la cabaña se puede considerar como deformada la imagen de la rotación constante de la cabaña en torno a su eje. La cabaña tiene una significación completamente particular para el desarrollo de la acción: es un testigo; el héroe sufrirá en ella la prueba principal para demostrar si es digno de recibir el objeto mágico. La cabaña presenta ante los ojos de Iván un muro ciego. Por eso a veces se dice de ella "cabaña sin ventanas, ni puertas". Pero la abertura se encuentra en el lado opuesto al que se encuentra Iván. Podríamos pensar que es fácil rodearla y entrar en ella por la puerta, pero en realidad Iván no puede hacerlo y no lo hace jamás en los cuentos. En vez de hacerlo pronuncia una fórmula mágica: "vuelve tu espalda hacia el bosque y tu rostro hacia mí", o por ejemplo "colócate como tu madre te ha colocado". A continuación suele decirse: "La cabaña se volvió". La palabra "darse la vuelta" se ha transformado en "dar vueltas"; la expresión "da la vuelta cuando es preciso" se ha transformado en "da la vuelta" simplemente, cosa que no tiene sentido, sin estar al tiempo privado de un cierto atractivo.

4. *Inversión.* La forma fundamental se transforma a veces en su contraria. Por ejemplo, se sustituyen las imágenes femeninas por las masculinas, e inversamente. También puede afectar este fenómeno a la cabaña. En vez de una cabaña cerrada, encontramosa a veces una cabaña con la puerta grande abierta.

5 y 6. *Intensificación y debilitamiento.* Estas clases de transformación sólo afectan a las acciones de los personajes. Se pueden cumplir distintas acciones con una intensidad diferente. El envío del héroe, transformado en expulsión, puede servir

como ejemplo de intensificación. El envío del héroe es uno de los elementos constantes del cuento; este elemento se halla representado por tal cantidad de formas diferentes que se pueden observar en él todos los estados de la transformación. Interviene siempre que se pide tal o cual objeto particular; a veces es un encargo ("hacedme un favor") pero por lo general es una orden acompañada de amenazas en el caso de no-ejecución y de promesas en el caso contrario. También es a veces una expulsión camuflada: la malvada hermana envía a su hermano a buscar leche de bestias salvajes para desembarazarse de él; el amo envía al criado a buscar la vaca pretendidamente perdida en el bosque; la madrastra envía a su hijastra a buscar lumbre a casa de Baba Yaga. Y por fin la expulsión puede ser simple. Estas no son más que las principales etapas y cada una de ellas puede admitir aún múltiples variaciones y formas intermedias; estas formas son especialmente importantes para el estudio de los cuentos que tratan de personajes expulsados.

Se puede considerar como forma fundamental del envío la orden que va acompañada de amenazas y promesas. Si se omiten las promesas, esta reducción puede considerarse como una intensificación: lo que queda es el envío y las amenazas. La omisión de las amenazas supone en cambio una atenuación, un debilitamiento de esta forma. El debilitamiento posterior consiste en omitir el envío propiamente dicho. Al partir, el hijo reclama la bendición de sus padres.

Podemos interpretar las seis clases de transformación que hemos examinado hasta el momento como cambios de la forma fundamental. En el mismo nivel de análisis se sitúan otros dos grandes grupos de transformaciones: las sustituciones y las asimilaciones. Unas y otras pueden clasificarse de acuerdo con su procedencia.

7. *Sustitución interna.* Siguiendo con nuestra observación de la cabaña encontramos las siguientes formas:

1. Palacio.
2. Montaña próxima a un río de fuego.

Estos casos no son ni reducciones, ni amplificaciones, etcétera. Tampoco son cambios, sino sustituciones. No proceden del exterior; tienen su origen en el mismo cuento. Se trata de un desplazamiento, de una transposición de las formas del material.

La princesa habita generalmente en un palacio que suele ser de oro. Se atribuye entonces esta vivienda al donante, y éste es un tipo de desplazamiento que desempeña un gran papel en el cuento. Cada elemento tiene una forma que es característica. Sin embargo, esta forma no siempre aparece vinculada al mismo elemento (por ejemplo la princesa, que es el personaje buscado, puede desempeñar también el papel de ayudante, de donante en una palabra), una imagen del cuento suplanta a otra imagen. Por ejemplo, la hija de Baba Yaga puede desempeñar el papel de la princesa; Baba Yaga no habita entonces en una cabaña sino en un palacio, vivienda propia de una princesa. Con ello están también relacionados los palacios de cobre, de plata y de oro. Las doncellas que habitan en estos palacios son a la vez donantes y princesas. Son palacios que a veces pueden surgir como una imagen triple del palacio de oro. Pueden tener también un origen independiente, por ejemplo sin ninguna relación con las imágenes de la edad de oro, de plata y de hierro.

Del mismo modo la montaña próxima al río de fuego no es otra cosa que la vivienda del dragón atribuida al donante. Estos desplazamientos desempeñan un inmenso papel en la aparición de las transformaciones. La mayor parte de las transformaciones son sustituciones o desplazamientos internos.

8. *Sustitución realista.* Si nos encontramos ante las formas:

1. Albergue.
2. Casa de dos plantas,

vemos que la cabaña maravillosa ha sido sustituida por formas de vivienda conocidas en la vida real. La mayor parte de estas sustituciones se explica con facilidad, pero hay algunas que requieren investigaciones etnográficas particulares. Las sustituciones realistas saltan a la vista y los investigadores suelen detenerse en ellas con mucha frecuencia.

9. *Sustitución confesional.* La religión contemporánea puede también sustituir formas antiguas por formas nuevas. Se trata aquí de casos como el del diablo en el papel de transportador aéreo, o el ángel en el de aquel que ofrece el objeto mágico, o bien el de la prueba que toma el carácter de una mortificación, etcétera. Algunas leyendas son en realidad cuentos en los cuales todos los elementos han sufrido alguna sustitución. Cada pueblo

tiene sus propias sustituciones de tipo confesional. El cristianismo, el islamismo y el budismo se reflejan en los cuentos de los pueblos que profesan estas religiones.

10. *Sustitución por superstición.* Desde luego es evidente que las supersticiones y las creencias regionales pueden transformar también la materia de los cuentos. No obstante, se suelen encontrar estas sustituciones con mucha menos frecuencia de lo que se podría esperar a primera vista (los errores de la escuela mitológica). Pushkin se equivocaba al escribir a propósito de los cuentos:

"Allí se dan milagros, allí vaga el silvano,
La ondina se sientan sobre las ramas..."

Si encontramos al silvano en un cuento fantástico, casi nunca es otra cosa más que una sustitución de Baba Yaga. Las ondinas sólo aparecen una vez en la compilación de Afanassiev, y también en un cuento cuya autenticidad es bastante dudosa; no se las encuentra en cambio en las compilaciones de Ontchukov, Zelenín y Sokolov, y el silvano sólo se introduce en el cuento porque es parecido a Baba Yaga, que también es un habitante del bosque. El cuento sólo atrae a su mundo a aquello que corresponde a las formas de su construcción.

11. *Sustitución arcaica.* Se ha señalado ya que las formas fundamentales de los cuentos se remontan a imágenes religiosas ya muertas. Basándose en ese criterio se pueden distinguir a veces las formas fundamentales de las formas derivadas. En algunos casos particulares, sin embargo, la forma fundamental (más o menos habitual en los cuentos) es sustituida por una forma también antigua de origen religioso, pero que no se encuentra más que aisladamente y en casos muy raros. Por ejemplo, en el cuento *"La Bruja y la Hermana del Sol"* (Af. *93)*, el combate contra el dragón es sustituido por el episodio siguiente: la esposa del dragón le dice al príncipe: "Que el príncipe Iván venga conmigo a la balanza; veremos cuál de los dos es más pesado". La balanza arroja a Iván a los aposentos del Sol. Se trata aquí de un resto de una psicostasia (tránsito de las almas). ¿De dónde proviene esta forma (se conocía en el Antiguo Egipto) y de qué modo se ha conservado en el cuento? Estas dos preguntas constituirán el objeto de un estudio histórico. No siempre se puede distinguir con facilidad la sustitución

arcaica de la sustitución debida a una creencia o una superstición. Ambas remontan a una época muy antigua. Pero si un elemento del cuento es a la vez objeto de una fe viva, puede considerarse la sustitución como relativamente nueva (cf. la introducción del silvano). La religión pagana ha dado nacimiento a dos desarrollados: uno en el cuento ,otro en la fe y en las costumbres. A través de los siglos ambos desarrollos han podido reunirse y uno de ellos ha suplantado al otro. De modo contrario, si la fe viva no proporciona ninguna indicación sobre el elemento del cuento (la balanza), en ese caso es que la sustitución se remonta a épocas muy antiguas y puede ser considerada como arcaica.

12. *Sustitución literaria.* El cuento integra los elementos literarios con la misma dificultad que las supersticiones vivas. El cuento posee tal resistencia que las demás formas chocan contra él sin fundirse nunca. De todas formas, si por la razón que sea se produce esta fusión, siempre es el cuento el que resulta vencedor. Entre los géneros literarios aquellos que el cuento suele absorber con más frecuencia son la *bylina*[6] y la leyenda. La absorción de la novela es un hecho mucho más raro. Sólo la novela de caballería juega aquí un cierto papel. Sin embargo, en realidad la novela de caballería es ella misma a su vez un producto de los cuentos en la mayoría de los casos. Las etapas de la evolución son las siguientes: cuento, novela, cuento. Por eso algunas obras como la *Ieruslan Lazarevitch* se emparentan por su construcción con los cuentos más típicos, a pesar del carácter libresco de algunos de sus elementos. De todas formas, hay que tener claro que esto sólo sucede con el cuento maravilloso, ya que la fábula, el relato y los demás géneros de prosa popular son más ágiles y más receptivos.

13. *Modificaciones.* No se puede definir con precisión el origen de ciertas sustituciones. La mayor parte de las veces son creaciones del narrador y nos informan sobre su imaginación. Pero estas formas no son significativas ni para el etnógrafo ni para el historiador. No obstante, se puede señalar que estas sustituciones juegan un papel más importante en los cuentos de animales y en otros cuentos no maravillosos (sustitución de un oso por un lobo, de un pájaro por otro, etc.), aunque sin embargo son también posibles en el cuento maravilloso. Por ejemplo el águila, el halcón. el cuervo y la oca

pueden desempeñar también el papel de transportistas aéreos. El ciervo de las astas de oro, el caballo con la crin de oro, el pato de las plumas doradas, el gorrino de las cerdas de oro, etcétera, pueden ser sustituidos uno por otro apareciendo siempre como objetos curiosos que son buscados. Las formas derivadas se modifican de forma especial en muchos casos. Se puede demostrar mediante la confrontación de un cierto número de formas que el objeto singular buscado no es otra cosa que una transformación de la princesa de los rizos de oro. Si la comparación de las formas fundamentales y de las formas derivadas revela una cierta subordinación (descendencia), vemos en cambio que la comparación de los elementos derivados indica un cierto paralelismo. El cuento posee elementos que tienen diversas formas. Así sucede por ejemplo con las "tareas difíciles". Estas tareas no tienen formas fundamentales, y por eso toda la construcción del cuento se ve afectada por ello.

Este fenómeno se nos mostrará aún con más claridad si confrontamos aquellas partes que jamás pertenecieron a la forma fundamental del cuento. Las motivaciones son un ejemplo. Las transformaciones obligan a veces a motivar tal o cual acción. De este modo se crean motivaciones muy distintas para formas rigurosamente idénticas, como para la expulsión del héroe por ejemplo (la expulsión es una forma derivada). De modo opuesto, el rapto de la doncella por el dragón (que es una forma primera) casi nunca es motivado: está motivado desde el interior.

Algunos rasgos característicos de la cabaña también aparecen modificados: en vez de la cabaña sobre patas de gallina encontramos la cabaña "sobre cuernos de cabra", "sobre patas de cordero".

14. *Sustituciones de origen desconocido.* Como aquí hemos clasificado a las sustituciones de acuerdo con su origen y como no siempre es conocido el origen de un elemento y no siempre es una simple modificación, es preciso que creemos una clase de sustituciones de origen provisionalmente desconocido. Podemos por ejemplo clasificar en este apartado a la hermana del Sol en el cuento *93* de Afanassiev. La hermana desempeña el papel de donante y puede ser considerada también como una forma rudimentaria de la princesa. Vive en "los aposentos del Sol". No sabemos si se trata de un culto cualquiera al Sol o si

nos enfrentamos con una creación imaginativa del narrador (a veces, cuando se pregunta al que narra los cuentos si conoce cuentos sobre esto o sobre aquello y si se puede encontrar en ellos tal o cual cosa, el narrador inventa lo que sea para complacer al folklorista).

De este modo concluimos nuestro repaso de las sustituciones. Es indudable que podrían crearse otras sustituciones, al analizar tal o cual caso particular, pero por el momento no es necesario. Las sustituciones enumeradas conservan su importancia a lo largo de todo el material de los cuentos, y completándolas se pueden aplicar perfectamente a los casos particulares basándose en las clases establecidas.

A continuación vamos a ocuparnos de otra clase de transformaciones: las asimilaciones.

Llamamos asimilación a la sustitución incompleta de una forma por otra de tal suerte que se produce la fusión de dos formas en una sola.

Vamos a enumerar las asimilaciones con mucha brevedad, porque vamos a mantener las mismas clases que para las sustituciones.

15. *Asimilación interna.* La encontramos en las formas:

1. Cabaña con un techo de oro.
2. Cabaña próxima a un río de fuego.

En los cuentos encontramos muchas veces un palacio con un techo de oro. La cabaña + el palacio con techo de oro dan como resultado la cabaña con techo de oro. Lo mismo sucede con la cabaña próxima a un río de fuego.

Encontramos un caso muy interesante en el cuento *Fedor Vodovitch* e *Iván Vodovitch* (Ontch. *4)*. En este caso aparecen fundidos dos elementos tan diferentes como son el nacimiento milagroso del héroe y su persecución por las mujeres (las hermanas) del dragón. Las mujeres del dragón, al perseguir al héroe, se transforman habitualmente en pozos, manzanos, cama, y se colocan en el camino de Iván. Si prueba los frutos, si bebe el agua, etc., se desgarrará en pedazos. Pero el mismo motivo aparece utilizado en el nacimiento milagroso: la princesa se pasea por el jardín de su padre y ve el pozo con el cubo y la cama (el manzano se olvida). Bebe el agua y se acuesta sobre la cama para para descansar. De este modo concibe y engendra dos hijos.

16. Encontramos una *asimilación realista* en las formas:

1. Cabaña al final de la aldea.
2. Caverna en el bosque.

En este caso la cabaña maravillosa se ha transformado en una cabaña real y en una caverna real, pero la vivienda sigue estando aislada (en el segundo caso, se encuentra siempre en el bosque). De este modo, cuento + realidad producen una asimilación realista.

17. La sustitución del dragón por un diablo puede servir de ejemplo de *asimilación confesional;* el diablo habita en un lago lo mismo que el dragón. Esta imagen de los malvados seres acuáticos puede no tener nada en común con la sedicente mitología popular de los campesinos, y a veces no puede explicarse más que como una especie de transformación.

18. La *asimilación por superstición es rara.* Un ejemplo puede ser el silvano que habita la cabaña apoyada en patas de gallina.

19 y 20. Las *asimilaciones literarias* y *arcaicas* son aún más raras. Las asimilaciones con la bylina y la leyenda tienen una cierta importancia por lo que se refiere al cuento ruso, pero por lo general se trata no de una asimilación sino del desplazamiento de una forma por otra, de modo que esta última conserve todas las partes constitutivas del cuento sin modificaciones. Y por otro lado, las asimilaciones arcaicas reclaman en cada caso un examen especial. Son desde luego posibles pero sólo se las puede señalar gracias a la ayuda de investigaciones muy especializadas.

Podríamos terminar de este modo nuestro resumen sobre las transformaciones. No se puede afirmar por supuesto que absolutamente todas las formas del cuento entraran en el cuadro propuesto, pero en cualquier caso es indudable que se puede hacer que se incluyan un número considerable de ellas. Podríamos proponer aún transformaciones del tipo de la especificación y la generalización. En el primer caso, el fenómeno general se transforma en fenómeno particular (en lugar del tres veces décimo reino encontramos la ciudad de Khalynsk); en el segundo caso, por el contrario, el tercer reino se transforma en "otro" reino, etc. Pero casi todos estos tipos de especificaciones pueden considerarse también sustituciones, y las generalizaciones como

reducciones. Ocurre lo mismo en cuanto a la racionalización (corcel volador-caballo), con la transformación en anécdota, etcétera. La aplicación correcta y continuada de las clases de transformaciones enumeradas permite establecer un fundamento más estable para el estudio del cuento en su movimiento.

Lo que concierne a los elementos particulares del cuento concierne también a los cuentos en general. Si se añade un elemento superfluo nos encontramos ante una transformación; en el caso contrario ante una reducción, etc. La aplicación de estos métodos a los cuentos completos es muy importante para el estudio de los argumentos.

Nos falta todavía un problema por aclarar, problema muy importante. Si se señalan todas las formas de un elemento (o una gran cantidad de formas), nos damos cuenta de que no pueden ser reducidas a una sola forma fundamental. Supongamos que cogemos a Baba Yaga como forma fundamental del donante. Podremos explicar formas como la de la bruja, la abuela, la mujer viuda, la viejecita, el viejo, el pastor, el silvano, el ángel, el diablo, las tres hijas, la hija del rey, etc., como sustituciones y otro tipo de transformaciones a partir de Baba Yaga de una forma bastante satisfactoria. Pero junto a esto encontramos también el "mujik del tamaño de una uña, con la barba de una vara de longitud". Esta forma del donante no procede de Baba Yaga. Si la encontramos también en las religiones, se trata de una forma coordinada con la de Baba Yaga; pero si no, es una sustitución de origen desconocido. Cada elemento puede tener por tanto varias formas fundamentales aunque el número de esas formas paralelas, coordinadas, sea por lo general muy limitado.

V

Nuestro estudio sería incompleto si no hubiera demostrado una serie de transformaciones basándonos en una materia más densa, si no hubiéramos dado un modelo para la aplicación de nuestras observaciones. Tomemos las formas:

El dragón rapta a la hija del rey.
El dragón tortura a la hija del rey.
El dragón exige la hija del rey.

Desde el punto de vista de la morfología del cuento nos encontramos ante la fechoría inicial. Esta acción sirve habitualmente de nudo de la intriga. De acuerdo con los principios más arriba expuestos no sólo tenemos que comparar un rapto con otro, sino también las diferentes formas que presenta la fechoría inicial, ya que se trata de una de las partes constitutivas del cuento.

La prudencia exige que las tres formas sean consideradas como formas coordinadas. Pero se puede suponer que al menos la primera es una forma fundamental. El antiguo Egipto conocía una representación de la muerte que es rapto del alma por el dragón. Pero esta representación se ha olvidado, mientras que la representación de la enfermedad como instalación de un demonio en el cuerpo se mantiene aún viva. Por último, la imagen del dragón que exige la princesa como tributo lleva un matiz realista arcaico. Viene acompañada de la aparición de un ejército, el sitio de la ciudad y la amenaza de guerra. Por eso vemos que las tres formas son muy antiguas y cada una por su parte se presta a un determinado número de transformaciones.

Cojamos la primera forma:

El dragón rapta a la hija del rey.

Se entiende al dragón como una personificación del mal. La influencia confesional transforma al dragón en diablo:

Los diablos raptan a la hija del rey.

La misma influencia cambia el objeto raptado:

El diablo rapta a la hija del pope.

La imagen del dragón es ya ajena a la aldea. Es sustituida por un animal peligroso más conocido (sustitución realista), provisto de atributos sobrenaturales (modificación).

El oso pelos-de-hierro se lleva a los hijos del rey.

El agresor se relaciona con Baba Yaga y se aproxima a ella. Una parte del cuento influye sobre la otra (sustitución interna). Baba Yaga es un ser de sexo femenino, y por eso se atribuye el sexo masculino al objeto raptado (inversión).

La bruja rapta al hijo de unos ancianos.

Una de las formas constantes de complicación del cuento

es el nuevo rapto del objeto obtenido que llevan a cabo los hermanos. En este caso se transfiere la fechoría inicial a los parientes del héroe. Es la forma canónica de complicación de la acción.

Los hermanos raptan a la prometida de Iván.

Se sustituyen los hermanos malvados por otros parientes también malvados, sacados de la reserva de personajes del cuento (sustitución interna).

El rey (el suegro) rapta a la mujer de Iván.

A veces es la princesa la que ocupa este lugar y el cuerpo toma formas más divertidas. La imagen del agresor queda reducida en este caso.

La princesa se va de la casa de su marido.

En todos estos casos se robaban personas pero también puede robarse la luz divina (¿sustitución arcaica?).

El dragón roba la luz del reino.

Se sustituye al dragón por otra bestia monstruosa (modificación); el objeto del rapto se aproxima a la vida real imaginaria.

El visón roba animales en el zoo del rey.

Los talismanes desempeñan un gran papel en el cuento. A veces son el único medio que tiene Iván para lograr sus objetivos. Esto explica porqué a veces se convierten en objeto del robo. El canon del cuento exige incluso ese robo para que la acción se complique hacia la mitad aproximadamente. La acción que transcurre en la mitad del cuento puede ser transferida al comienzo (sustitución interna). El ladrón del talismán es a veces un pícaro, el amo, etc. (sustitución realista).

El mozo roba el talismán de Iván.

El amo roba el talismán del mujik.

El cuento sobre el pájaro de fuego en el cual los manzanas de oro robadas no son talismanes (cf. las manzanas rejuvenecedoras) constituye un grado transitorio hacia otras formas. Hay que añadir aquí que el robo del talismán no sirve más que para complicar la acción a la mitad del cuento cuando el talismán ha sido ya encontrado. El robo del talismán a comienzos del cuento sólo es posible cuando su posesión aparece motivada de

una forma cualquiera. Por eso comprendemos porqué los objetos robados a comienzos del cuento no son casi nunca talismanes. El pájaro es una de las formas fundamentales de transportar a Iván al tercer reino. Las plumas doradas son el atributo natural de los animales sobrenaturales.

El pájaro de fuego roba las manzanas del rey.

En todos estos casos se conserva el rapto (el robo). Se atribuye a un ser mítico la desaparición de la prometida, de la hija, de la mujer, etc. Sin embargo este carácter mítico es ajeno a la vida campesina contemporánea y por eso la brujería sustituye a la mitología, tomada de otra parte, extraña al fin y al cabo. Se atribuye entonces la desaparición a los sortilegios de magas y magos El carácter de la fechoría cambia, pero su resultado sigue siendo el mismo: siempre es una desaparición que provoca una búsqueda (sustitución debida a una creencia supersticiosa).

El brujo rapta a la hija del rey

La doncella embruja y hace que se marche la prometida de Iván.

En seguida observamos de nuevo el traslado de la acción a parientes malvados.

Las hermanas hacen que se vaya el novio de la joven.

Pasemos a las transformaciones de nuestra segunda forma fundamental, es decir:

El dragón tortura a la hija del rey.

La transformación sigue los mismos caminos.

El diablo tortura a la hija del rey, etc.

La tortura toma en este caso el carácter de una obsesión, de un vampirismo, cosa que el etnógrafo explica de manera satisfactoria. De nuevo encontramos otro ser malvado en el lugar del ladrón y del diablo.

Baba Yaga tortura a la dueña de los guerreros.

La tercera forma fundamental presenta la amenaza de matrimonio forzado.

El dragón exige la hija del rey.

De este modo se inician una serie de transformaciones:
La ondina exige el hijo del rey, etc.

Según el aspecto morfológico, la misma forma origina la declaración de guerra, sin la reclamación de los hijos del rey (reducción). La transferencia a los parientes de formas semejantes da como resultado:

La hermana-bruja intenta comer al hijo del rey (su hermano).

Este último caso (Af. *93)* es particularmente interesante. En este caso se llama a la hermana del príncipe "un dragón". Por eso este caso nos ofrece un ejemplo clásico de asimilación interna. Demuestra que hay que ser muy prudente en el estudio de las relaciones familiares a partir del cuento. El matrimonio del hermano con la hermana y otras formas pueden no ser en absoluto supervivencias de una costumbre, sino sólo aparecer como resultado de ciertas transformaciones, como nos demuestra claramente el caso citado.

Se podría objetar, a todo lo que aquí se ha expuesto, que en una frase que tiene dos complementos se puede poner cualquier cosa. Pero esto no es del todo verdad. ¿Cómo se puede poner en una forma semejante la intriga del cuento *El Frío, el sol y el viento* y tantos otros? En segundo lugar, los casos considerados realizan un elemento de construcción que sigue siendo el mismo en su relación con la composición entera. Provocan acciones idénticas, representadas sin embargo mediante formas diferentes: la petición de socorro se presenta como una partida de la casa, un encuentro con el donante, etc. Cualquier cuento que posea el elemento "robo" o "rapto" no presenta necesariamente esta construcción; si la construcción se halla ausente, no se pueden confrontar elementos semejantes, porque son heterónomos o bien hay que admitir que una parte del cuento maravilloso está integrada en otro tipo de construcción. De este modo, volvemos a la necesidad de comparar no según un parecido exterior, sino según partes constitutivas idénticas.

EL ESTUDIO ESTRUCTURAL Y TIPOLOGIA DEL CUENTO

por E. Mélétinski

EL ESTUDIO ESTRUCTURAL Y TIPOLOGIA DEL CUENTO

El libro de Vladimir Propp *La morfología del cuento* fue publicado en 1928 [1]. Este estudio se adelantaba en muchos aspectos a los trabajos de su tiempo; pero no se captó verdaderamente el alcance del descubrimiento científico de Propp hasta el momento en que se introdujeron en lingüística y en etnología los métodos del análisis estructural. Actualmente, la *Morfología del cuento* es uno de los libros más conocidos y apreciados en el mundo de los estudios folklóricos. Ha sido traducido al inglés (1958. 1968) [2], al italiano (1966) [3], y se han sacado unos extractos en polaco (1968) [4]; traducciones al alemán (en R. D. A.) y en rumano están en este momento en prensa. En los años 20, el interés por las formas artísticas, folklóricas entre otras, era muy grande; pero Propp fue el único que profundizó en el estudio de la forma del cuento hasta lograr aislar su estructura. Es importante señalar que para Propp, la morfología no constituía exactamente un fin en sí y que no tendía a realizar una descripción de los procedimientos poéticos en sí mismos. Quería, por el contrario, descubrir la especificidad del cuento maravilloso en tanto que género, para encontrar a continuación una explicación histórica de su uniformidad. El manuscrito presentado a la redacción de "Problemas de la poética" (colección no periódica editada por el Instituto nacional de la historia de las artes) incluía inicialmente un capítulo suplementario en el que el autor se esforzaba por dar esta explicación

histórica. Este capítulo no formó parte del texto definitivo, pero fue desarrollado ulteriormente en una extensa investigación fundamental, las *Raíces históricas del cuento maravilloso* (publicado en 1946)[5]

Al estudiar la especificidad del cuento maravilloso, Propp partía del principio según el cual el estudio diacrónico (histórico-genético) debía estar precedido de una descripción sincrónica rigurosa. Al elaborar los principios de una descripción de este tipo, Propp se preguntó cómo iba a hacer para mostrar claramente los elementos constantes (las invariantes), elementos que siempre están presentes, incluso cuando el investigador pasa de un asunto a otro. Precisamente estas *invariantes* descubiertas por Propp, y su correlación en la composición del cuento, son las que constituyen la estructura del cuento maravilloso.

Antes de Propp imperaban concepciones atomistas: el motivo, o bien el argumento en su conjunto, eran considerados como mónadas narrativas indescomponibles.

El académico A. Veselovski [6], del que Propp habla en su libro con el mayor respeto, parte en sus trabajos de los motivos. A. Veselovski consideraba los argumentos como combinaciones de motivos y representaba su correlación desde un punto de vista puramente cuantitativo; explicaba el elevado porcentaje de motivaciones que se repetían por la presencia de plagios o migraciones.

Más tarde, K. Spiess, Friedrich von der Leyen [7] y otros han hablado de las motivaciones, considerándolas los factores de repetición en el cuento. Antti Aarne, autor del catálogo internacional de motivos folklóricos, y la escuela finesa (histórico-geográfica) en su conjunto, consideran que el argumento es la unidad esencial y natural del folklore. El argumento aparece también como una unidad constante en la monografía, muy conocida, del sabio de Odesa, R. Volkov [8], dedicada al estudio del cuento.

Desde las primeras páginas de la *Morfología del cuento*, Propp, polemizando seriamente con sus predecesores, demuestra por una parte la divisibilidad de los motivos, tanto como la de los argumentos, y por otra la ausencia de fronteras precisas y de criterios bien fundados para delimitar el argumento, si se quiere llegar a una distinción segura entre los argumentos independientes y sus variantes. Según Propp, ni los argumentos, ni

las motivaciones, a pesar de su carácter repetitivo, explican la uniformidad del cuento maravilloso. Por muy paradójico que esto parezca a primera vista, resulta que tanto el argumento como las motivaciones constituyen en realidad los elementos, cambiantes, variables, del cuento. A esto conviene añadir que el mismo ensamblaje de los motivos en el interior del argumento, o más exactamente su agrupación, su distribución, depende de una estructura constante de composición, específica del cuento [9].

Al mismo tiempo que Propp, o incluso un poco antes, los problemas del estudio estructural y morfológico fueron destacados en el importantísimo artículo de A. Nikiforov (escrito en 1926, publicado en 1928) [10]. Las interesantes observaciones que en él hace son formuladas bajo la forma de varias leyes morfológicas: la ley de repetición de los elementos dinámicos del cuento para hacer más lento o complicar su desarrollo general; la ley del eje composicional (un cuento puede incluir uno o dos héroes y esos dos héroes pueden ser iguales o no); y por último "la ley de la formulación categorial o gramatical de la acción".

A. Nikiforov propone examinar las "acciones narrativas" y su agrupación siguiendo el modelo de formación de las palabras en la lengua. De acuerdo con sus observaciones se pueden diferenciar "las acciones narrativas prefijales" (con amplias posibilidades de sustitución), "radicales" (poco suceptibles de variación), "sufijales" y "reflexionales". La tesis de A. Nikiforov, según la cual sólo es constante la función del personaje y su papel dinámico en el cuento, se aproxima mucho a la concepción de Propp. El personaje principal, según A. Nikiforov, lleva consigo la función biográfica, mientras que "los personajes secundarios" llevan las funciones de complicación de la intriga (o sea, una función de ayuda o de obstáculo al héroe o bien una función de objeto de sus solicitaciones) en la *Semántica estructural*, de A. J. Greimas (1966).

La agrupación de las funciones del personaje principal y de los personajes secuendarios en una determinada cantidad de combinaciones constituye, según A. Nikiforov, el resorte fundamental de la formación del argumento. Estas ideas y otras muchas son muy fecundas, pero desgraciadamente no han sido desarrolladas en una investigación sistemática de la sintagmática narrativa como lo ha hecho Propp. Además, en la obra de A. Nikiforov los niveles (el del argumento, el del estilo, etc.) no

están suficientemente diferenciados. Y además, los principios estructurales en sí mismos no se oponen de una forma nítida a las concepciones atomistas, mientras que en cambio Propp ha demostrado en su obra de forma convincente que la especificidad del cuento maravilloso no residía en sus motivaciones (ya que todos los motivos del cuento maravilloso, al menos un gran número de motivos semejantes, se encuentran también en otros géneros), sino en algunas unidades estructurales en torno a las cuales se agrupan las motivaciones. Propp ha analizado el desarrollo de los acontecimientos en el interior de los cuentos maravillosos tomados de la compilación de Afanassiev, y ha encontrado que ese desarrollo coincidía en la mayoría de los casos, aunque sus motivaciones fueran de las más variadas.

El investigador ha descubierto que las *funciones de los personajes* son los elementos constantes y repetidos de los cuentos maravillosos (su número total es de treinta y una: *alejamiento, prohibición y transgresión, interrogatorio e información, engaño y complicidad, fechoría (o carencia), mediación, comienzo de la acción contraria, partida, primera función del donante* y *reacción del héroe, recepción del objeto mágico, desplazamiento en el espacio, combate, marca del héroe, victoria, reparación de la carencia, regreso del héroe, persecución y socorro, llegada de incógnito, pretensiones engañosas, tarea difícil y tarea cumplida, reconocimiento y descubrimiento del engaño, transfiguración, castigo, matrimonio.)* Todas estas funciones no siempre se hallan presentes, pero su número es limitado y el orden en que aparecen en el curso del desarrollo de la acción es siempre el mismo. Los *papeles* (en número de siete) que se atribuyen a los personajes concretos del cuento, con sus atributos, son también siempre los mismos. Cada uno de los siete personajes (es decir, los *rôles)* y más exactamente el *antagonista (el agresor)*, el *donante*, el *auxiliar*, la *princesa o su padre*, el *mandatario*, el *héroe* y *el falso héroe* posee su esfera de acción y una o varias funciones. De este modo V. Propp elaboró dos modelos estructurales: el primero, en detalle (la sucesión temporal de las acciones) y el segundo (los personajes) más sucintamente. De ahí provienen también las dos definiciones diferentes que da Propp del cuento maravilloso ("un relato construido según la sucesión regular de las funciones citadas en sus diferentes formas" y "cuentos que siguen el esquema de los siete personajes"). La

esfera de las acciones (es decir, la distribución de las funciones de acuerdo con los papeles desempeñados) sitúa al segundo modelo en dependencia del primero, que es fundamental. Precisamente lo que le permitió a Propp pasar del atomismo al estructuralismo fue el rechazo de hacer un estudio de las motivaciones en vez de las funciones.

La primera y la más importante operación a la que Propp somete el texto es su fraccionamiento, su segmentación en una serie de acciones sucesivas. A consecuencia de lo cual "todo el contenido de un cuento puede ser enunciado mediante frases cortas semejantes a éstas: los padres parten hacia el bosque, prohiben a los hijos salir de casa, el dragón rapta a la doncella, etcétera. Todos los *predicados* reflejan la estructura del cuento y todos los *sujetos*, los *complementos* y demás partes de la oración definen el argumento (p. 131). Aquí se sobreentiende la condensación del contenido en una serie de frases cortas; a continuación estas frases adquieren un sentido general: se reduce cada acción concreta a una función determinada cuyo nombre, bajo la forma de un sustantivo *(alejamiento, engaño, combate,* etcétera) designa una acción de manera abreviada. Se puede, utilizando la terminología contemporánea, calificar de sintagma narrativo a un fragmento determinado del texto que contiene una u otra acción (y por tanto su función correspondiente). Todas las funciones que se suceden cronológicamente constituyen una especie de secuencia sintagmática lineal. Propp considera que un cierto número de hechos que parecen derrogar su postulado no son una ruptura de la cadena narrativa sino más bien la introducción parcial de una sucesión inversa. Todas las funciones no se hallan obligatoriamente presentes en el cuento, pero en principio una función supone (implica) otra. En algunos casos, en los cuales según expresión de Propp, las "funciones se realizan de una manera perfectamente idéntica" debido "a la asimilación de una forma por otra", se reconoce a una función únicamente por sus consecuencias. Como ejemplo de asimilación de funciones Propp da el siguiente: el envío inicial del héroe asimilado a la función de la tarea difícil, lo mismo que ciertos ejemplos de prueba a la que someten al héroe tanto el agresor como el donante. Propp insiste mucho en que no se confundan la primera función del donante (por ejemplo, la elección del caballo por el héroe en casa de Baba Yaga) y la

tarea difícil que impone el agresor (por ejemplo, la elección de la prometida, hija de Ondina, entre doce doncellas). Esta exigencia, como podremos ver más adelante, es muy importante, porque la oposición de estas dos funciones (la prueba preliminar que proporciona al héroe el objeto mágico y la prueba fundamental que conduce a la reparación de la carencia) se halla íntimamente ligada a la especificidad del cuento maravilloso en tanto que género. Propp, es cierto, no profundiza en esta tesis, pero su análisis conduce a esta idea.

En la perspectiva de la aproximación estructural, el descubrimiento que realiza Propp del carácter binario de la mayoría de las funciones *(carencia —reparación de la carencia, prohibición— transgresión de la prohibición, combate-victoria,* etc.) tiene una importancia excepcional. Recordemos que Propp se esforzaba por describir la estructura del cuento maravilloso en su conjunto. El análisis realizado en el plano del argumento (y en parte en el plano del sistema de los personajes) llevaba a la institución de un cierto esquema invariable, con relación al cual los cuentos tomados uno por uno aparecían como una secuencia de variantes. Sin embargo, la *Morfología del cuento* implica también los medios para un análisis de tipos y de grupos diferentes en el interior del cuento maravilloso en general (es decir, en el marco de este elemento *invariante).* Propp ha señalado, por ejemplo, que dos parejas de funciones *(H-J* y *M-N,* o sea, combate contra el agresor y victoria obtenida sobre él; tarea difícil y solución) no se encuentran casi nunca simultáneamente en el interior de un mismo cuento, pero que ocupan, sin embargo más o menos el mismo lugar en la secuencia de las funciones. Nosotros diremos ahora que *H-J* y *M-N* se encuentran en una relación de distribución complementaria. V. Propp considera, efectivamente, que los cuentos con las funciones *H-J* y *M-N* pertenecen a formaciones diferentes. Además, propone diferenciar los tipos de cuento según las variedades de las funciones *A (fechoría)* o *a (carencia)* que tienen que encontrarse obligatoriamente en todos los cuentos. En relación con lo que acabamos de decir, señalemos también la importancia de la observación (hecha en otro pasaje del libro) sobre las dos formas que toma la situación inicial, que puede incluir o bien al *buscador* y su familia o bien a la víctima y a su familia. Para la diferenciación de los tipos de cuentos es útil recordar también el paralelismo

de los cuentos en los cuales el papel del agresor lo ocupa o bien la hembra del dragón o bien la madrastra. Estas observaciones pueden servir como apoyo para un análisis de los tipos de los cuentos maravillosos.

La publicación de la *Morfología del cuento* dio lugar a dos intervenciones positivas —la de D. Zelenin [11] y la de V. Peretz [12]. V. Peretz consideraba los trabajos de Propp como el desarrollo de las ideas de Goethe, Bédier y concretamente de A. Veselovski; no obstante, destacaba la originalidad del análisis funcional propuesto por el joven investigador y su carácter estimulante para el conocimiento. Las más interesantes de sus observaciones son las siguientes: la gramática no es el substrato de la lengua sino su abstracción; y por otra parte, sacar de la descripción de las funciones del cuento una "proto-forma" es una empresa dudosa. El artículo, por otra parte bastante breve, de D. Zelenin se limita en general a la exposición de las posiciones esenciales de Propp. Pero D. Zelenin termina expresando su certeza de que ese método tendrá un gran porvenir. Estas palabras resultaron proféticas. Sin embargo, ha tenido que pasar mucho tiempo antes de su realización. Por diferentes razones, a lo largo de los años 30 y 40 el interés centrado en cuestiones de forma declinó en los estudios literarios soviéticos.

El libro de Propp, que abre grandes perspectivas en el análisis del cuento y en general del arte narrativo, se adelantó bastante a las investigaciones estructurales y tipológicas realizadas en Occidente. En la monografía de André Jolles: *Las Formas Simples* [13], que salió un año después de la *Morfología del cuento,* todavía es considerado el cuento como una mónada indescomponible, como la primera "forma simple", y la especificidad genéricas de las formas simples está sacada de representtaciones directamente incluidas en la misma lengua. Correlativamente la leyenda está unida al imperativo, el mito a la forma interrogativa (*).

(*) Una aproximación estructural y funcional al floklore y a la etnografía se propone en el artículo de P. Bogatyrev y R. Jakobson (1929) [14]. En su comentario a la edición americana de los cuentos rusos (1945) [15], Jakobson destaca el valor de las investigaciones morfológicas de Nikiforov y más concretamente de Propp, y señala sobre todo su afinidad teórica con los trabajos realizados en lingüística estructural.

Mucho más tarde (en 1948), A. Stender-Petersen, muy influenciado

El libro de Propp conoció una nueva vida después de la aparición en 1958 en los Estados Unidos de una edición en inglés, que los éxitos de la filología y la antropología estructural habían hecho necesaria. En su introducción a la edición americana, S. Pirkova-Jakobson presenta, de un modo completamente equivocado, a V. Propp como uno de los más ortodoxos y activos de los Formalistas rusos. La presentadora compara el paso de Propp, en la *Morfología del cuento*, de una investigación diacrónica a una investigación sincrónica con las posiciones de la escuela histórico-geográfica designada con el nombre de escuela fineso-americana (esta escuela, concretamente, en la persona del patriarca de los estudios folklóricos americanos Stith Thompson, ocupaba un lugar preponderante en los Estados Unidos hasta un época muy reciente). A este respecto recordemos que en la *Morfología del cuento* el autor se sitúa más en contra de la escuela histórico-geográfica que en contra de la aproximación diacrónica (la sincronía debe, según Propp, preceder a la diacronía).

La traducción inglesa de la *Morfología del cuento* encontró una acogida muy favorable en las aportaciones de Melville Jacobs [18] y Claude Lévi-Strauss [19]. La traducción en inglés del libro de Propp alcanzó una gran resonancia. La obra de Propp, que tenía ya treinta años, fue acogida como una gran novedad y fue utilizada como modelo de análisis estructural de los textos folklóricos y luego de otros textos narrativos. Su influencia en los trabajos de semántica estructural fue considerable.

Para hablar con exactitud, las investigaciones estructurales y tipológicas en el dominio del folklore no aparecieron en Occidente, en Francia y en Estados Unidos, hasta los años 50, unidas

por la ciencia rusa, propuso, mientras analizaba un *dicho* (el de la muerte del héroe causada por su propio caballo), distinguir los elementos dinámicos invariables del argumento de los elementos variables débiles, pero su análisis implica un retorno parcial de las teorías de Propp a las de J. Bédier. Considera erróneamente que los elementos dinámicos vuelven al final a ser elementos frágiles [16].

Por otra parte, conviene recordar la tentativa de análisis estructural del drama de Etienne Souriau [17], que distingue las funciones (seis) que corresponden a las fuerzas designadas por los términos astrológicos y que se expresan a través de los personajes. A estas funciones contrapone numerosas situaciones (210.441). La metodología de E. Souriau recuerda a la de Propp, pero es menos clara en su elaboración.

a los éxitos de la escuela etnográfica de los "modelos culturales" y en particular bajo la influencia del brusco desarrollo de la lingüística estructural y de la semiótica. "El análisis estructural del mito" aparecido en 1955, artículo original debido a la pluma del eminente etnógrafo estructuralista Claude Lévi-Strauss [20] tuvo un carácter de manifiesto científico. Es difícil decir en qué medida conocía ya el libro de Propp. Lévi-Strauss no sólo se esfuerza por aplicar al folklore los principios de la lingüística estructural, sino que además considera al mito como un fenómeno de lenguaje, que aparece a un nivel más elevado que los fonemas, los morfemas y los semantemas. Los *mitemas* son grandes unidades constitutivas, que hay que buscar al nivel de la frase. Si se desmenuza el mito en proposiciones cortas y se las traslada una a una sobre unas fichas, aparecen determinadas funciones y al mismo tiempo puede percibirse que los *mitemas* tienen un carácter de relación (cada función se atribuye a un sujeto determinado). Daría la impresión al ver esto que es en este punto donde precisamente Lévi-Strauss se aproxima al máximum a V. Propp, pero más adelante se descubren enormes diferencias, que se aplican en parte solamente por el hecho de que Lévi-Strauss trabaja ante todo con mitos y Propp con cuentos. No hay que olvidar, en efecto, que los dos sabios reconocen el parecido del mito y del cuento. Propp califica al cuento maravilloso como "mítico" (en la medida en que el cuento en su génesis se basa en el mito); Lévi-Strauss considera al cuento como un mito ligeramente "debilitado" y plantea de partida que el mito, de modo contrario a los otros fenómenos del lenguaje, pertenece de una vez a las dos categorías saussurianas, *lengua* y *habla (langue, parole):* en tanto que narración histórica del pasado, es diacrónico e irreversible en el tiempo, y en tanto que instrumento de explicación del presente (y del futuro) es sincrónico y reversible (*). A causa de la complejidad y de la dualidad del mito, sus unidades constituyentes originales revelan su naturaleza significante, no en tanto que relaciones aisladas sino únicamente en cuanto *bloques*, en

(*) De pasada se puede señalar que Lévi-Strauss en el curso de sus interesantes reflexiones, lleva de forma vana la interesante analogía del mito y de las lenguas naturales hasta un torpe parecido, e incluso, hasta una identificación. No obstante, el fondo del problema no se ha modificado por ello.

cuanto combinaciones de relaciones, en dos dimensiones, diacrónicas y sincrónicas. En el plano metodológico estos "bloques" de relaciones aparecen cuando las diferentes variantes del mito se escriben unas encima de las otras: en la horizontal se obtiene la sucesión temporal de los acontecimientos —episodios míticos; en la vertical, las relaciones se agrupan en "bloques" de modo que cada columna representa un bloque de relaciones cuyo sentido es independiente de la sucesión de los acontecimientos, en el interior de cada variante. La dimensión horizontal es necesaria para una lectura del mito y la vertical para su comprensión; la comparación de las variantes de un mito con las variantes de los otros mitos lleva a un sistema en varias dimensiones.

Descubriendo, de acuerdo con este método, las variantes del mito de Edipo, Lévi-Strauss traza cuatro columnas. La primera (Cadmos busca a Europa, Edipo se casa con Yocasta, Antígona entierra a Polinice) expresa la *sobreestimación*, la hipertrofia de las relaciones de parentesco; y la segunda (los Espartanos se matan entre sí, Edipo mata a Layos, Eteocles a Polinice) su *subestimación*. La tercera columna (Cadmos mata al dragón, Edipo inmola a la esfinge) personifica la negación de la autoctonía en la medida en que se trata de una victoria sobre los mustruos ctónicos, que impiden al hombre nacer de la tierra y vivir La cuarta columna (los nombres de los antepasados de Edipo indican un defecto físico que impide andar derecho) tiene una relación positiva con respecto a la autoctonía, en la medida en que los hombres, que en la mitología salían de la tierra, no conseguían nunca caminar en los primeros tiempos. El sentido general del mito de Edipo lo ve Lévi-Strauss en la imposibilidad que tiene la humanidad que cree en la autoctonía del hombre (el nacimiento de la tierra como las plantas), de reconocer el hecho de que el hombre nace del hombre y la mujer, que uno nace de dos. La correlación entre las cuatro columnas es el medio original de superar la antinomia indicada, sin haberlo resuelto, eludiendo los problemas, mediante sustitución. Lévi-Strauss se esforzó, como dijo él mismo, por leer el mito de Edipo a la "americana", orientándose por las particularidades de los mitos más arcaicos de los indios Pueblo americanos. Analizando los mitos de la tribu Zuni, Lévi-Strauss intenta demostrar que el mito resuelve el dilema vida-muerte y que

esa elección determina su estructura. Pero Lévi-Strauss considera ante todo al mito como un instrumento lógico para superar las antinomias (teniendo en cuenta las particularidades del pensamiento primitivo). El pensamiento mítico, como dice él, va de la determinación de dos términos contradictorios a una mediación progresiva. El problema no está verdaderamente resuelto, pero se atenúa en la medida en que una pareja de polos opuestos es reemplazada por una oposición menos lejana. La oposición vida-muerte se transforma en una oposición reino vegetal-reino animal que a su vez se transforma en oposición alimentación animal. Esta última oposición se alza cuando el propio mediador —el héroe cultural mítico— es pensado bajo el aspecto de un animal que se alimenta de carroñas (coyote, cuervo de los Indios del Noroeste) y de este modo se mantiene en el centro entre los rapaces y los hervíboros. La jerarquía de los elementos fundamentales del cuento Zuñi, según Lévi-Strauss, corresponde al movimiento de la vida hacia la muerte e inversamente, basándose en la trayectoria estructural ya descrita. A este mismo haz lógico se une el proceso mítico que consiste en superar las antinomias entre la representación de la continuaidad autóctona del género humano (semejante al crecimiento de las plantas) y el cambio de hecho de las generaciones, en tanto que ciclo de muertes y nacimientos. De ahí procede la interpretación que realiza Lévi-Strauss del mito griego de Edipo.

Lévi-Strauss, al no encontrar diferencia de principio entre el mito y el cuento, se inclina a convertir a los héroes del cuento, por ejemplo, al personaje de la huérfana entre los Indios o a Cenicienta en el cuento europeo, en mediadores. Según su opinión, la mediación se halla ligada a una cierta dualidad de los personajes míticos (y también de los personajes de los cuentos —*cf.* su artículo sobre el libro de Root con respecto al ciclo maravilloso de Cenicienta [21]) y más concretamente de los personajes mitológicos de tramposos-tricksters. Lévi-Strauss propone expresar la estructura del mito mediante un modelo de proceso mediador con ayuda de la fórmula siguiente:

$$F_x\,(a):\ F_y\,(b) \simeq F_x\,(b):\ F_a^{-1}\,(y),$$

en la que *a* y *b* son dos términos (actor, personaje) el primero de los cuales *(a)* está unido a una función puramente nega-

tiva *(x)* y el segundo *(b)* a una función positiva *(y)*, pero suceptible de tomar también la función negativa *(x)* convirtiéndose en ese momento en el mediador de *(x)* e *(y)*. Las dos partes de la fórmula presentan dos situaciones que poseen una cierta equivalencia: en efecto, en la segunda parte de la fórmula (y correlativamente en la segunda mitad del proceso mítico o del argumento), un término es reemplazado por su contrario y se obtiene entonces una inversión entre el valor de las funciones y los términos de los dos elementos. El hecho de que el último término sea precisamente F_a, *(y)* indica que no se trata sólo de la anulación del estado inicial, sino de una adquisición suplementaria, de un nuevo estado que es el resultado de una especie de desarrollo en espiral.

En un artículo bastante breve dedicado al folklore de los Winnebago, Lévi-Strauss presenta un análisis estructural comparado (siempre según su método) de cuatro argumentos que tratan del destino extraordinario de los héroes.

1. La historia de los adolescentes muertos a manos de los enemigos para gloria de la tribu.
2. La historia de un hombre que hizo regresar a su mujer del mundo de los espíritus tras haberlos vencido.
3. La historia de la victoria obtenida por los miembros muertos de la sociedad ritual de los chamanes sobre los espíritus, victoria que proporcionó a los primeros el derecho a la reencarnación.
4. La historia de un huérfano que al vencer a los espíritus resucitó a la hija del jefe, enamorada de él.

Las diferencias entre estos cuatro pueden analizarse según los apartados: "ofrenda de la víctima": para otros (2), para el grupo (1), para sí (3); la muerte en tanto que: agresor no humano (4), agresor humano (2), tentador (1), compañero (4); "acción cumplida": contra el grupo (4), al margen del grupo (2), en el interior del grupo (3). A continuación las cosas que se contraponen se clasifican de la forma siguiente: *naturaleza-cultura*; *vida-muerte*; *"sobre-muerte" de los espíritus-"subvida" de los héroes* (que han ofrecido su vida restante a su grupo); *vida ordinaria-vida extraordinaria* (la última oposición tiene en el mito (4) un carácter negativo, invertido). El estudio del mito de Asdiwal entre los Tsimchiam no es menos original que éste.

También hay interesantes análisis de los mitos en las grandes monografías teóricas de Lévi-Strauss dedicadas a los problemas del pensamiento primitivo [23] y a la mitología [24]. Las concepciones de Lévi-Strauss en este campo son muy profundas e interesantísimas. Combate la idea de la debilidad tradicional que se atribuye al pensamiento primitivo y a la del carácter puramente intuitivo y concreto que se le presta, así como la de su pretendida incapacidad para la generalización. Lévi-Strauss, destacando el intelectualismo original del pensamiento primitivo, analizando su carácter específico, ha demostrado brillantemente que las apelaciones totémicas de las sociedades primitivas están empleadas a una construcción de clasificaciones complejas, comparables al material utilizado en un sistema de signos. Da un análisis interesante de algunas oposiciones semánticas (*lo mrudo* y *lo cocido*, etc.) que son esenciales para comprender las representaciones mitológicas y el comportamiento ritual de los Indios americanos del Sur. Un conocimiento de los trabajos fundamentales de Lévi-Strauss permite comprender la especificidad de su aproximación al mito, la fuerza y la debilidad de esta aproximación. Considera al mito como un instrumento de la "lógica" primitiva y por eso, dejando a un lado sanas y sutiles consideraciones sobre los métodos de análisis estructural del mito, sus estudios concretos representan un análisis de la estructura del pensamiento mítico y no del relato mítico.

En principio, Lévi-Strauss considera el aspecto narrativo (siguiendo la coordenada horizontal), pero de hecho concentra toda su atención sobre los "haces de relaciones" y su significación simbólica y lógica. Propp, en su investigación sobre la especificidad genérica del cuento maravilloso, examina sobre todo el relato, analiza el desarrollo cronológico y por tanto la sintagmática, para aclarar la significación de cada sintagma en el interior de un argumento determinado. Por eso su modelo estructural es lineal. Solamente en la etapa siguiente de su investigación (reflejada en las *Raíces históricas del cuento maravilloso)* es cuando las funciones reciben una interpretación etnográfica (en el plano genético).

Lévi-Strauss se interesa ante todo por la "lógica" mítica, y por eso parte del mito, sólo liga las funciones verticalmente y de este modo se esfuerza por extraer un paradigma de una

confrontación de variantes. Al modelo estructural de Lévi-Strauss no es pertinente la distinción histórica entre el mito y el cuento, no posee un carácter de principio. Su fórmula de mediación tiene una cierta relación con el análisis del argumento en la medida en que se esfuerza por captar el "retorno" de las situaciones en la conclusión y el carácter en "espiral" del desarrollo. Pero esta particularidad del argumento la capta Propp de una forma más concreta: el héroe no sólo repara la carencia (para ello, él mismo o sus auxiliares mágicos se ven obligados a actuar "negativamente" con relación al agresor, cf. la dualidad del término b de Lévi-Strauss) sino que además construye una nueva situación y se apropia de los valores mágicos suplementarios (*).

El artículo de Lévi-Strauss sobre la *Morfología del cuento* incluye un juicio general muy favorable sobre la obra de Propp y además una serie de puntualizaciones críticas y proposiciones constructivas. No podemos sorprendernos de la crítica, si pensamos en lo que ha sido dicho más arriba sobre las diferencias de perspectiva de estos dos grandes investigadores, que buscan la solución de un problema siguiendo dos caminos diferentes. Lévi-Strauss considera su discusión con Propp como la de un "estructuralista" con un "formalista". Le parece que el científico ruso aisla la forma de su contenido, el cuento del mito, olvida el contexto etnográfico y se esfuerza por construir una gramática sin léxico, olvidando que el folklore, considerado como fenómeno específico, distinto de los demás fenómenos del lenguaje, es lo mismo que "las palabras de palabras", a la vez léxico, sintaxis, etc., y esto explicaría la tendencia de Propp de reducir todos los cuentos a uno solo. Lévi-Strauss propone entonces en primer lugar descubrir una mayor constancia tras la diversidad de las funciones, presentando algunas funciones como resultado de la transformación de otras (es decir reunir la serie inicial y final de las funciones, *combate* y *tarea difícil, los agresores* y *el usurpador*, etc.), y luego reemplazar la secuencia de las funciones por un esquema de operaciones del tipo del álgebra de

(*) Los trabajos de C. Lévi-Strauss han tenido una gran influencia en el campo del folklore y de la etnología y han ocasionado una serie de imitaciones, así como innumerables discusiones [25].

Boole. Y propone considerar a los personajes del cuento como mediadores que enlazan contraposiciones del tipo *masculino-femenino, alto-bajo*, etc.

Cuando Lévi-Strauss declara que es posible interpretar las diferentes funciones como resultantes de la transformación de una misma esencia, formula una idea interesante. Sin embargo, es preferible proceder a un examen de ese tipo tras un análisis morfológico sumario, y no realizarlo en vez de éste. Es difícil establecer toda la variedad de vinculaciones existentes entre las funciones antes de haber aislado las funciones en sí mismas; este último proceso debe ir precedido de una división del relato en sintagmas que se suceden en una secuencai temporal. En el caso contrario, establecer vínculos entre las funciones, agruparlas en haces, descifrar el valor simbólico de esos haces y formular los paradigmas serán labores cargadas inevitablemente de una gran dosis de arbitrariedad, de modo que el resultado no dejará de ser una simple hipótesis, por muy ingeniosa o incluso por muy exacta que sea.

Propp consideraba su análisis sintagmático como una introducción a la historia del cuento y al estudio "de esa estructura lógica absolutamente particular, cosa que serviría para preparar el estudio del cuento en tanto que mito" (cf. pág. 7 de la primera edición), es decir precisamente a aquello que nos invita Lévi-Strauss. El análisis de la estructura sintagmática no es sólo una primera etapa indispensable para un estudio de la estructura general del cuento, sino que además sirve directamente para el fin que Propp se propone: determinar la especificidad del cuento, describir y explicar su uniformidad de estructura. Por eso el reducir todos los cuentos maravillosos a uno solo no es una falta cometida por Propp, sino la condición necesaria para alcanzar el fin propuesto. Reprocharle una negligencia con respecto al contexto etnográfico es injusto y no puede explicarse nada más que por la ignorancia que tenía Lévi-Strauss para las *Raíces históricas del cuento maravilloso*. La observación de Lévi-Strauss sobre la ausencia de contexto pero "no en cambio de pasado histórico" reclama una objeción, ya que en esa observación él pierde de vista la historicidad de ese contexto, es decir la distinción histórica de principio entre el mito y el cuento, que son concebidos como dos grados diferentes en la historia de la narración, que tienen entre sí una relación espe-

cífica del tipo "antepasado-descendiente". Lévi-Strauss llega a reconocer que en el cuento las contraposiciones y las transposiciones del tema, la posibilidad de elección y la libertad de sustitución, se hallan debilitadas. Sin embargo, no se trata simplemente de una debilidad, sino del resultado de la evolución de lo imaginario; en efecto, en el cuento, lo maravilloso, ya muy convencional, se encuentra separado de una etnografía concreta, de creencias y de prescripciones rituales que se hallan claramente delimitadas en cada cultura (tanto en un plano étnico como en un plano histórico). Como veremos más adelante, en el cuento, con mucha más frecuencia que en el mito, tanto los personajes como sus reglas de conducta son muy convencionales y se revisten del carácter de reglas del juego. Y por otra parte, los nuevos criterios morales y estéticos del cuento son ya cualitativamente diferentes de los modelos etnográficos monosémicos que dan noticia del comportamiento o de la interpretación del mundo circundante. Por eso no existe ningún fundamento para los reproches de formalismo que se han podido hacer a Propp. El mismo Propp respondió a Lévi-Strauss en el epílogo a la traducción italiana de su libro [26]. Explicó allí que la *Morfología del cuento* es la primera parte, pero al fin y al cabo una parte integrante de sus estudios comparativos e históricos sobre el cuento maravilloso, y que la ausencia de una terminología unificada, unida a omisiones y errores de la traducción inglesa, dificultaron involuntariamente la interpretación correcta de un cierto número de sus posiciones. Además, demostró con justeza que no era el mito lo que le interesaba concretamente, sino el cuento maravilloso, así como el análisis del argumento, de la composición, del género (por contraposición a Lévi-Strauss) y que tal análisis es impensable si se abstrae por completo del desarrollo cronológico del relato.

Esto no hace que desaparezcan en absoluto, es indudable, los problemas planteados por Lévi-Strauss. La investigación de Propp proporciona justamente la base indispensable para un análisis estructural del folklore narrativo. Tras su aparición en Occidente, ningún estudio sobre los modelos estructurales del folklore podía ignorar la obra clásica de Propp y dejar de tomarla como base de trabajo.

En la investigación francesa, en donde se ha propagado el estructuralismo de forma especial, el ciclo de trabajos de A. J.

Greimas, examinando una serie de temas míticos (contrato social, el bien y el mal, la falta de medida. etc.) en diferentes mitologías, aisla algunas contraposiciones semánticas que desempeñan el papel de características distintivas *(beneficioso-dañino, espíritu-materia, paz-guerra, integral-universal)* y presenta algunas concepciones mitológicas como transformación de otras concepciones.

En su artículo "La descripción de la significación y la mitología comparada" (1963) [27] intenta aclarar las investigaciones de Georges Dumezil en mitología comparada utilizando exclusivamente el método de Lévi-Strauss. Considera que los mitemas, dejando a un lado la apariencia exterior del relato, se hallan unidos por nudos paradigmáticos, y que la fórmula ejemplar del mito es la siguiente:

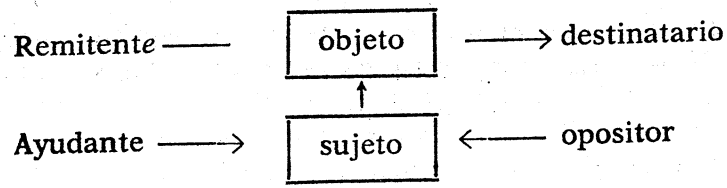
$$\frac{A}{\text{no } A} \simeq \frac{B}{\text{no } B}$$

(dos oposiciones unidas por una correlación global).

Greimas es uno de los que más debe retener nuestra atención.

En sus artículos "El cuento popular ruso. Análisis funcional" (1965) [28], y "Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico" (1966) [29], así como en las partes correspondientes de su *Semántica estructural* (1966) [30], Greimas utiliza la traducción inglesa del libro de Propp, incluso para el estudio de algunos aspectos de la semántica lingüística. Se esfuerza por sintetizar la metodolgía de Propp y la de Lévi-Strauss, es decir el estudio sintagmático y paradigmático, realizando un tratamiento de los esquemas de Propp con la ayuda de los medios que le aportan la lógica y la semántica contemporáneas.

En su análisis del cuento, Greimas toma como base a Propp, completándolo y "corrigiéndolo" con la teoría de Lévi-Strauss; en su análisis del mito, por el contrario, parte de Lévi-Strauss, completándolo con la teoría de Propp. El modelo estructural de los personajes elaborado por Greimas, basándose en una confrontación de los esquemas de Propp y de Souriau, toma el siguiente aspecto:



En el *remitente* encontramos al *mandatario* y al *padre de la pricesa* de Propp; en el *auxiliar* — el *auxiliar mágico* y el *donante:* el *destinatario* del cuento se halla como confundido con el héroe, que al mismo tiempo resulta ser también el *sujeto.* El *objeto* es la *princesa.* Greimas considera además al *ayudante* y al *opositor* como personajes secundarios, unidos a las circunstancias, simple proyección de la voluntad de acción del mismo sujeto. A la contraposición *remitente-destinatario,* siempre siguiendo a Greimas, corresponde la modalidad del *saber;* a la contraposición *ayudante-opositor* la del *poder,* y por último a la del *sujeto-objeto* corresponde la modalidad del *querer.* El deseo del héroe de alcanzar el objeto se realiza al nivel de las funciones en la categoría de la *búsqueda* (quest).

En lo que se refiere a las funciones sintagmáticas, Greimas comienza por reducirlas bastante en cantidad (en lugar de treinta y una, conserva sólo veinte) para agruparlas por parejas (utilizando la binaridad de las funciones indicada por Propp). Cada pareja está pensada como unida a la vez por implicación (una función provoca la aparición de la siguiente en el orden sintagmático, $S \longrightarrow non\ S$), y por disyunción (*S vs non S* (*), como una especie de relación paradigmática, independiente del desarrollo del argumento y de la lógica sintagmática lineal. A su vez Greimas intenta presentar las funciones emparejadas (designadas mediante mayúsculas), bajo la apariencia de una correlación semántica de dos parejas —negativo y positivo:

$$\frac{s}{non\ s}\ vs\ \frac{\bar{s}}{non\ s},\ \text{ou}\ \ S\ vs\ \bar{S}$$

Greimas vincula sintagmáticamente la serie negativa de las dobles funciones con la parte inicial del cuento *(acumulación*

(*) VS = versus (opuesto a).

(su reparación y la recompensa del héroe). El nudo de la intriga y el desenlace que enmarcan a esas dos series están tratados como una especie de *ruptura de contrato* (que conduce a las desdichas) y luego una *reparación del contrato.* A la mitad del cuento aparecen una serie de pruebas y cada prueba comienza a su vez por el *establecimiento del contrato* (en vista de la prueba) e implica también una lucha contra un adversario y las consecuencias del triunfo del héroe. Greimas establece una correspondencia entre la estructura de la prueba y el modelo estructural de los actuantes: a la dimensión de la comunicación *(remitente-destinatario)* corresponde el *contrato,* al eje *ayudante-opositor* corresponde el *combate* y por último a la *obtención del objeto* deseado le corresponde la *consecuencia (el resultado) de la prueba.* En la primera prueba (la cualificación del héroe para las pruebas decisivas) el *remitente* desempeña el papel del *opositor;* en la segunda (la principal) y en la tercera (glorificadora) se observa una correspondencia exacta entre las funciones y los actuantes. Las demás funciones se agrupan sobre los mismos ejes *(transmisión del mensaje,* de la *fuerza,* del *objeto deseado).* Por último, para precisar el esquema de los desplazamientos del héroe, Greimas en vez de *salidas* y *llegadas* señala la *presencia* o *ausencia* del héroe, basándose en que la ausencia tiene una significación mitológica.

De acuerdo con los principios indicados aquí arriba, Greimas transforma el esquema de Propp de la forma siguiente:

$\bar{p}\ \bar{A}\ \bar{C}_1\ \bar{C}_2\ \bar{C}_3\ p\ A_1\ \bar{p}_1\ (A_2 + F_2 + non\ c_2)\ d\ \overline{non\ P_1}\ (F_1 + c_1 + non\ c_3)\ non\ p_1\ d\ \bar{F}_1\ p_1\ (A_3 + F_3 + non\ c_1)\ C_2\ C_3\ A\ (non\ c_3)$ en el cual *A = contrato (encargo-aceptación); F = Lucha (enfrentamiento-victoria); C = comunicación (emisión-recepción); p = presencia; d = desplazamiento rápido.*

La *ruptura del contrato* (en el nudo de la intriga): $\bar{A}$, es una función binaria *(prohibición-transgresión, $\bar{a}$ vs $\overline{non\ a}$)*, que está en correlación con el *establecimiento del contrato A (encargo-aceptación), a vs non a).* El restablecimiento final del contrato en el desenlace es el matrimonio (el *remitente* transmite al *destinatario-sujeto* el objeto deseado de su búsqueda). A_1 es la *mediación —comienzo de la reacción;* A_2 es la *primera función* del *donante —reacción del héroe;* A_3 *la propuesta de la tarea*

al héroe en la último prueba. La serie negativa inicial $\overline{C}_1\ C_2\ \overline{C}_3$ corresponde a las siguientes funciones de Propp: *interrogatorio-información, engaño-complicidad,* y *fechoría-reparación de la carencia,* y se reparte de acuerdo con tres ejes: *comunicación,* es decir *pregunta-respuesta* (1), fuerza (2); se trata, por decirlo así, de una pérdida de energía del héroe); y el *objeto del deseo* (3); la *reparación de la carencia* es la obtención de la princesa).

La serie positiva $C_1\ C_2\ C_3$: *marca-reconocimiento* está en correlación con *interrogatorio-información* como medio de comunicación (C_1 *vs* $\overline{C}_1$). *Descubrimiento-transfiguración* se opone a *engaño-complicidad* como revelación de la fuerza del héroe (C_2 *vs* $\overline{C}_2$). Además, la recepción del objeto mágico se opone a la pérdida de la energía del héroe expresada por la función de *complicidad* (*non* c_2 *vs* $\overline{non\ c_2}$). A la *fechoría* le corresponde en la serie positiva el *castigo del agresor,* la *carencia* es superada no sólo por su *reparación* sino además por el *matrimonio,* que compensa la carencia del héroe (C_3 *vs* $\overline{C}_3$).

Greimas insiste en el hecho de que todas las consecuencias de las pruebas (la recepción del objeto mágico *non* C_2, la reparación de la carencia *non* C_3 y el reconocimiento *non* C_1) así como las pruebas en sí mismas tienden a superar los resultados dañinos de la alienación. Considera que el principal resultado de esta reducción de las funciones es la distinción de las estructuras paradigmáticas. Por otra parte, la aparición de una posibilidad de doble análisis —sémico y semántico— le lleva a postular la existencia de dos niveles de significación. Greimas, no limitándose a estos descubrimientos, intenta (por medio del análisis estructural a la vez sintagmático y paradigmático, y utilizando el método de las correlaciones y la teoría de la mediación propios de Lévi-Strauss) penetrar en la esencia del cuento maravilloso en tanto que totalidad, en su sentido general. Diacrónicamente (sintagmáticamente) la serie inicial $\overline{AC}$ corresponde con la final *CA:* en un mundo sin *ley-contrato* A los valores de *C* están invertidos; el restablecimiento de los valores abre el camino para un restablecimiento de la ley. En un orden crónico, la correlación $A \simeq C$: es posible; significa que la ausencia y la presencia del contrato social tienen entre sí la misma relación que la ausencia o la presencia de los valores. Según Greimas,

la parte derecha de la fórmula expresa una esfera individual de intercambio de valores, la alternativa entre el hombre "alienado" y el hombre en posesión del conjunto de los valores. La parte izquierda expresa no sólo una organización contractual de la sociedad, sino que además postula la presencia de una libertad individual que se afirma en la transgresión de la prohibición. De este modo, parece por tanto establecerse una doble correlación entre la libertad de la personalidad y la alienación, el rechazo de una libertad de la personalidad y la institución de un orden. El restablecimiento de un orden es indispensable para que se reincorporen los valores.

La *prueba-lucha* aparece según Greimas como un lazo sintagmáticamente intermediario entre $\overline{A}\ \overline{C}$ y $C\ A$, y además como un mediador, capaz de transformar la estructura.

$$\frac{\overline{a}}{non\ a} \simeq \frac{\overline{c}}{non\ c} \quad \text{en estructura} \quad \frac{a}{non\ a} \simeq \frac{c}{non\ c}$$

La prueba sirve para realizar una operación de negación de los miembros negativos y su sustitución por miembros positivos. Demuestra ser, por tanto, la expresión funcional, dinámica y antropomórfica de una estructura significante, compleja, que implica un negativo y un positivo. El carácter mediador de *F* se expresa también en la ausencia de una pareja funcional que se relacione con él. Las acciones de los héroes en el transcurso de las pruebas son libres; tienen un carácter de elección e irreversibilidad —características que determinan la actividad histórica del hombre—; a ello corresponde la ausencia de un lazo implicativo entre *A* y *F*, tanto como su vinculación solamente a través de la consecuencia.

De este modo se muestra el papel mediador del cuento en su conjunto. Este papel resuelve las contradicciones entre la estructura y los acontecimientos, entre la continuidad y la historia, entre la sociedad y el individuo.

En su análisis del mito (basado en los ejemplos de los Indios Bororo, extraídos del libro de Lévi-Strauss, *lo Crudo y lo Cocido)* Greimas intenta utilizar su interpretación del análisis propiano del cuento para encontrar la paradigmática y la sintagmática del mito. Parte de la presencia obligatoria de un negativo en la primera parte del cuento y de un positivo en la segunda

(la dicotomía en la duración temporal del relato entre *antes* y *después).*

En la primera mitad del relato, la parte introductoria precede a los temas fundamentales, mientras que en la segunda el final se encuentra en correlación con esos mismos temas. Pero introducción y conclusión permanecen al margen del corpus temático fundamental. Greimas divide las funciones narrativas en tres categorías: contractuales, performanciales (o sea, las pruebas) y disyunciales (es decir, las partidas y los regresos). Además, Greimas distingue dos modos narrativos: "engañoso" y "verídico".

Siguiendo el ejemplo de Propp compara fragmentos del relato más o menos independientes con las funciones y la distribución de papeles entre personajes dentro de un mismo episodio. Esto le permite seguir el mecanismo de mutación de los papeles de un mismo personaje, cosa muy importante para comprender el sentido general del argumento. Así, por ejemplo, en el análisis de un mito bororo, el hijo que había practicado el incesto y que atrae a causa de ello la cólera de su padre se muestra al final como el héroe positivo y recoge la simpatía al vengarse de las perscuciones sufridas. Greimas considera este cambio como una sustitución de las funciones "contractuales" (el mantenimiento del "contrato", su ruptura, la aparición de un nuevo "contrato", es decir de una nueva fase en el "juego de las aceptaciones y rechazo), y también como un intercambio de papeles entre el padre y el hijo tras una doble transformación: el padre que era *remitente* y *sujeto* pasa a ser *destinatario* y *traidor*; y al hijo le sucede lo contrario.

El principal problema teórico del científico es saber elucidar las relaciones y las influencias recíprocas entre una isotopía discursiva y una isotopía estructural, es decir la confrontación de conjuntos diacrónicos narrativos y de transformaciones de contenido profundo. Para descubrir esas unidades de contenido, se busca un léxico mitológico y una serie de códigos culturales y etnográficos (natural, alimenticio, sexual, etc.). Luego, entre los códigos se establecen a su vez correlaciones complejas. En la caracterización del héroe se descubre entonces un intervalo que corresponde a su papel de mediador entre los polos mitológicos y finalmente entre la vida y la muerte (según Lévi-Strauss). Por otra parte, no resulta posible detenernos más en este aspecto del análisis de Greimas en el marco de un estudio dedicado a la estructura del cuento.

Las investigaciones de Greimas merecen una atención muy especial. Ante todo conviene aprobar su intento de establecer relaciones paradigmáticas entre funciones sintagmáticas; le corresponde el mérito de haber propuesto varios grupos y tipos de funciones, de haber coordinado el análisis de la sintagmática con una distribución dinámica de los papeles entre los personajes y con el movimiento de los valores narrativos. Logró determinar correctamente el papel de las pruebas en el cuento en tanto que medios que permiten la solución de las relaciones conflictivas (mediante la transformación de una situación negativa en positiva). Pero sin embargo, Greimas no llega a esta profundización lógica de la teoría de Propp y a conseguir la propia armonía lógica más que al precio de una serie de reajustes evidentes, tintados de una cierta escolástica. Esto podría explicarse por el hecho de que Greimas se ha ocupado de textos folklóricos concretos; se sirve de las funciones de Propp como datos primeros sin arrojar la menor mirada sobre la materia interpretada. Por ejemplo, ¿puede emparejarse la *recepción del objeto mágico* con la *complicidad* del *héroe* y del *agresor?* La *complicidad* es una reacción natural ante un *engaño* y corresponde a las reglas de conducta del héroe y no a los actos de atribución de valores en el interior del cuento. Si a partir de dos funciones emparejadas se construyen "proporciones semánticas" vemos que *engaño-complicidad* resulta ser la variante negativa de *prescripción-aceptación,* ya que en los dos casos se trata de la imposibilidad que tiene el héroe de negarse a la ejecución de una petición. El relacionar *engaño-complejidad* con *denuncia-transfiguración* también es completamente artificial. Es cierto que *engaño-complicidad* se encuentra con respecto a *interrogatorio-información* en una relación de oposición del tipo *fuerza-comunicación* (sería más exacto decir *acción-verbo* [palabra]). Por eso la "proposición" semántica puede construirse naturalmente de la forma siguiente:

$$\frac{\textit{agresor - demanda-información}}{\textit{héroe} \quad \textit{engaño - complicidad}} \simeq \frac{\textit{pregunta - respuesta donante -}}{\textit{prescripción-ejecución héroe.}}$$

Esta "proporción" en el plano de la composición corresponde a la primera parte del cuento y refleja la contraposición entre

las acciones que llevan a la fechoría (la carencia) y las acciones cuyo resultado permite reaccionar contra esa fechoría.

No obstante, entre las distintas funciones de la serie inicial y de la serie final no existe correlación concreta, sino sólo un contraste general entre una atmósfera de desdicha al comienzo y de la felicidad al final. Además, esas dos series pueden estar prácticamente ausentes en casi su totalidad, en la medida en que el cuento comienza a veces le entrada por una *fechoría* o una *carencia* (no se debió al azar que Propp distinguiera algunas funciones específicas de la parte preliminar del cuento) y termina a veces con la prueba fundamental. Una prueba complementaria y sus funciones correspondientes (del tipo de *denuncia del agresor, transfiguración* y *castigo del antagonista*) constituye una segunda secuencia facultativa en el interior del cuento maravilloso. Es decir que las concepciones de Greimas, al basarse en gran parte en elementos no obligatorios del cuento, no pueden pretender tener un carácter fundamental. Greimas piensa, por ejemplo, que la oposición entre el *matrimonio* y la *transgresión de la prohibición* es muy importante —la trata como una *transgresión* y un *restablecimiento del contrato*. Pero la transgresión de la prohibición representa de nuevo una parte no obligatoria que pertenece a la parte preliminar y se puede, desde luego, considerar a la intrusión del adversario como siendo en sí la ruptura de una armonía universal, pero no en cambio como la ruptura de un contrato social. En los cuentos que tratan de la búsqueda de una prometida o de un objeto mágico no se produce ruptura de la armonía universal. Solamente en aquellos cuentos en los que el héroe es un paladín que salva a la comunidad de la intrusión demoníaca del antagonista se puede, aunque de lejos, considerar al matrimonio como la recompensa concedida al héroe por restablecer la armonía universal (pero no del contrato). Pero estos cuentos de guerreros heroicos conservan huellas muy claras del mito, caracterizado por el interés centrado en las proporciones cósmicas y en los destinos colectivos. Los demás cuentos maravillosos se concentran más sobre el destino individual, sobre las compensaciones que se pueden dar a víctimas inocentes y a desposeídos sociales, etc. Su significación colectiva se muestra sólo a través de la simpatía, la compasión con que se trata al héroe, en el

cual resulta fácil proyectarse. Aquí se ve que Greimas (lo mismo que Lévi-Strauss) ha subestimado las diferencias cualitativas específicas entre el mito y el cuento. Esta subestimación es evidente cuando Greimas considera que se puede aplicar a los mitos un esquema que se basa en sí mismo en el análisis de la morfología específica del cuento maravilloso. Ni la categoría de prueba en su conjunto, ni la primera prueba "cualificante" son características de los mitos; no conservan ninguna adecuación en el mito. Por eso las investigaciones de Greimas, a pesar de su gran valor metodológico, merecen serias ractificaciones.

Si Greimas aplica al mito las conclusiones de Propp, que se referían al cuento maravilloso, Claude Bremond se esfuerza por extraer del análisis de Propp reglas generales sobre el desarrollo de todo tema narrativo [31]. Además, a diferencia de Greimas. Bremond se centra no sobre el contexto mitológico del cuento, sino sobre la lógica narrativa en sí misma, no sobre contraposiciones paradigmáticas, sino sobre la sintaxis de los comportamientos humanos. Piensa que la función (a la que sitúa en el mismo nivel que Propp) es efectivamente un "átomo narrativo" y que el relato está formado por la agrupación de esos átomos.

Bremond considera como secuencia elemental la tríada compuesta de tres funciones, que corresponden a las tres fases indispensables de todo proceso. La primera abre la posibilidad misma del proceso bajo la forma de una conducta correspondiente o de acontecimientos previsibles; la segunda realiza esta posibilidad y la tercera termina el proceso, llegando así a los resultados del acontecimiento correspondiente (de la conducta). Sin embargo, Bremond, a diferencia de Greimas, considera que cada fase no implica tras ella, en un orden obligatorio. a la fase siguiente; cada vez se abre la elección entre la actualización de una cierta posibilidad, de un fin, y la ausencia de tal actualización. En el primer plano aparecen ciertas alternativas y una elección realizada por el protagonista y el autor. Las secuencias elementales se agrupan en secuencias complejas. En ese momento determinado, se pueden encontrar algunas configuraciones a las que Bremond convencionalmente decide designar

como "cabo a cabo", "enclave" y "enlace". Los sucesos se reparten según la dicotomía *mejoras-degradaciones.*

Bremond analiza toda una serie de secuencias de este tipo y las denomina: *tarea, contrato, falta, trampa,* etc. Muestra, por ejemplo, una secuencia posible de funciones que realizan una *mejora* (cf. la *reparación de la carencia* en Propp): para llegar a una *mejora* es indispensable superar un cierto número de obstáculos; para ello se necesitan medios adecuados. Por eso surge una determinada tarea, que a menudo se confía a un *aliado* (cf. *auxiliar, donante),* que se enfrenta al *adversario* (cf. *agresor).* Las relaciones del héroe con su aliado tienen un carácter de *contrato* (a veces pueden ser asimilados con las relaciones del prestamista y el deudor; cf. las funciones contractuales de Greimas). El anular la influencia dañina del adversario puede realizarse de forma pacífica *(negociación)* u hostil *(agresión).* La negociación puede tener un carácter de *seducción* o *intimidación;* la agresión se transforma en muchos casos en engaño y encierra una *simulación,* indispensable para que el adversario caiga en la trampa, etc.

Cada personaje puede ser portador de una serie de acciones que son específicas, pero, ya que por lo general dos personajes participan de la acción, la acción posee por tanto dos aspectos que son contrapuestos para los dos actores (el *engaño* del uno es, al tiempo, la *treta* del otro; la *solución de la tarea* por uno de ellos supone, al mismo tiempo, el *fallo* del otro, etc.). Las mismas funciones pueden tomar aspectos diferentes. Por ejemplo, la recompensa puede ser a la vez retribución y venganza. Según este principio encontramos que las series *mejora* y *degradación* están en relación de distribución complementaria:

(Véase cuadro página siguiente

Un examen bilateral de cada acción, un análisis minucioso de las alternativas que permiten el desarrollo del relato, demuestra ser muy productivo. Pero el análisis de Bremond es demasiado abstracto (y por ello empobrecido) porque su razonamiento es general y no procede del análisis de un género preciso (como ocurre con la obra de Propp). En este aspecto, puede decirse que la obra de R. Barthes, T. Todorov y G. Genette van

Mejora	*Degradación*
Servicio de un aliado-acreedor.	Sacrificio consentido en provecho de un aliado-deudor.
Servicio de un aliado deudor.	Absolución de obligación para con un aliado-acreedor.
Agresión infligida.	Degradación por agresión sufrida.
Exito de una trampa.	Error.
Venganza.	Castigo.

todavía más lejos (sus artículos se encuentran en la misma compilación) [32].

La edición americana de la *Morfología del cuento* ha sido un poderoso estimulante para el estudio estructural y tipológico del cuento en los Estados Unidos. Pero el terreno había sido ya preparado de antemano por la acción de lingüistas-estructuralistas como R. Jakobson y Th. A. Sebeok [33], que también se habían interesado por las cuestiones del folklore, así como por los representantes de la escuela de los modelos culturales en etnografía. Con estos últimos se vinculaba Melville Jacobs, autor de una interesante monografía sobre los clichés estilísticos y sobre la organización dramática del relato en los mitos y en los cuentos, interpretados en el contexto de los modelos culturales de los Indios de América del Norte [43]. En su presentación de la edición americana de la *Morfología del cuento* considera las investigaciones de Propp como la mayor adquisición metodológica anterior a 1940; en esa presentación se pronuncia por una elaboración de unidades estructurales complementarias (en el plano del estilo, de las relaciones sociales, del sistema de valores) que utilizaría la técnica analítica del estructuralismo hoy día perfectamente madura; preconiza además una descrip-

ción del proceso de formación en sí mismo y de su mecanismo causal.

En los artículos de R. Armstrong "Un análisis del contenido del folklore" [35] y de J. Fischer "Secuencia y estructura en el cuento" [36] y "Un cuento de Ponapée sobre Edipo; un análisis estructural y socio-psicológico" [37] se encuentran tentativas de síntesis del método funcional y sintagmático con una investigación de los tipos de comportamiento social y el sistema de valores.

Armstrong, que ha elegido como ejemplo los cuentos de *trickters,* propone cortar el texto del cuento en acciones sucesivas y determinar sus funciones (es decir, hacer exactamente lo mismo que Propp); a continuación propone aislar las unidades sintagmáticas pertinentes, en la medida en que indicarán una relación entre el grupo étnico y sus valores sociales, en la medida en que determinarán una estructura semántica y un carácter de juicio estético, etc. Con esta intención, Armstrong propone un programa de distribución de las acciones de acuerdo con categorías semánticas precisas: *recompensa-castigo, resistencia-agresión, permiso-prohibición, bien-servicios, recepción-pérdida de bienes, concentración-dispersión de las informaciones, comportamiento eficaz, aceptación de las obligaciones-rechazo de aceptarlas.* Dentro de este marco las acciones están divididas en positivas, neutras y negativas (por ejemplo, $\overline{O}$ — *encontrar,* O — *conservar, O —perder,* etc.). Un análisis comparado debe permitir descubrir relaciones diferentes en culturas diferentes.

También Fischer compara variantes tribales y descubre desviaciones en sus estructuras. De este modo se da cuenta de que en los cuentos micronésicos de la Isla Trook prevalecen una serie de episodios con repetición (con ligeras variaciones) mientras que Ponapée se trata de una sustitución de episodios con un desenlace opuesto. Eso se explica por una especificidad de la organización social en esas distintas tribus. Estudiando la estructura del cuento micronesio sobre el incesto, Fischer confronta cuatro rejas semánticas: una segmentación 1.° temporal; 2.° especial (que se presenta más amplia que la anterior); 3.° una división de los personajes en dos partes; una parte favorable y

otra hostil al héroe; 4.° la sucesión de los acontecimientos desde el punto de vista de la solución de los conflictos fundamentales. Al realizar la interpretación del sistema de los episodios se observa en Fischer a la vez la influencia de Lévi-Strauss y del psicoanálisis (bajo una forma muy edulcorada), así como de la metodología general de la escuela de los modelos culturales.

Los trabajos de E. Köngäs y de P. Maranda, concretamente su análisis crítico de la célebre fórmula de Lévi-Strauss en los "Modelos estructurales en el folklkore" [38], presentan un gran interés desde el punto de vista de la elaboración de una metodología estructural en el terreno del folklore. Se trata aquí de los límites de aplicación de la fórmula del proceso mediador: F_x (a): F_y (b):: F_x (b): F_a 1-(y), que estos autores, después de examinarla, reemplazan por otra paralela, más simple: *QS* : *QR* : : *FS* : *FR,* en la cual *QS* (la casi-solución) y *QR* (el casi-resultado) expresan la situación de partida y sus consecuencias directas; *FS* (la solución final veleta unida a las acciones del mediador) y *FR* (el resultado final).

Köngäs y Maranda deducen a partir de ella que la fórmula de Lévi-Strauss no sólo puede aplicarse a los mitos sino también a otros textos folklóricos muy variados. Pero por otra parte, el campo de aplicación de la fórmula es al mismo tiempo limitado en la medida en que el mediador puede en algunos casos no existir del todo (modelo I), o bien encontrarse con un fracaso (modelo II) o incluso, dándose el triunfo, puede suceder que la colisión inicial sea a veces simplemente anulada (modelo III) y no invertida como exige la fórmula de Lévi-Strauss (modelo IV). Köngäs y Maranda demuestran que los modelos III y IV son diametralmente opuestos a los modelos I y II, dado que una estructura, en este caso en tres niveles y requiriendo un mediador, incluye en sí misma no sólo una correlación de relaciones sino también una correlación de correlatores. Para aclarar su teoría, los autores dan ejemplos de mitos, anécdotas, leyendas y también de cantos líricos, fórmulas mágicas y proverbios. Desgraciadamente, lo único que faltan son los cuentos maravillosos. Köngäs y Maranda consideran como método fundamental para identificar una estructura las exploraciones de las oposiciones iniciales y del desenlace final. En el género narrativo, la primera colisión se reduce, según ellos, en el trans-

curso del mismo relato; en los géneros líricos no se reduce del todo, y en el ritual encuentra una solución gracias a la participación del *remitente* y el *destinatario*. La mediación, que se halla completamente ausente en los géneros líricos, se encuentra en el narrativo en el interior mismo del tema y en el ritual en el exterior del mismo (con ayuda de una acción exterior).

En sus otras obras, Köngäs y Maranda [39] han demostrado el predominio del modelo IV en el folklore europeo y el de los modelos I, II y III en el folklore de las sociedades arcaicas. Estos resultados muy interesantes indican (quizá sin que sus autores lo hayan querido) los límites históricos de la estructura compleja IV, que responde a la fórmula de Lévi-Strauss.

La obra más significativa dedicada directamente al análisis de la estructura del cuento es la monografía de Alan Dundes la *Morfología de los cuentos populares entre los Indios norteamericanos* (1964). Una tesis y una serie de artículos [40] habían precedido a la aparición de este libro. Si los esposos Maranda se habían esforzado por delimitar la aplicación de la fórmula de Lévi-Strauss, simplificarla y precisarla, Dundes, por su parte, adopta frente a Lévi-Strauss una actitud muy crítica. Acusa a Lévi-Strauss de haber intentado introducir en la estructura morfológica, por una parte, a los personajes (por ejemplo los *tricksters* mediadores; hace también la crítica de Maranda), y por otra parte elementos lingüísticos. Dundes señala el hecho de que el mito puede ser traducido por completo de una lengua natural a otra (cosa que también había indicado Fischer), que el mito puede ser enunciado no sólo en las lenguas verbales sino en otras (pintura, mimo, etc.) y que no es indispensable aplicar palabra por palabra los métodos de la lingüística estructural al estudio del folklore. Además, Dundes critica la preeminencia excesiva concedida por Lévi-Strauss a los modelos de parentesco y su forma de analizar la estructura, no ya de los mitos concretos, sino de las *relaciones entre* variantes y mitos.

La actitud hipercrítica de Dundes con respecto a Lévi-Strauss no es del todo justa, pero refleja la imprecisión y la indeterminación que hasta el momento se han revelado siempre fuera de las tentativas de análisis paradigmáticos —a pesar de la profundidad innegable y la riqueza de ideas fundamentales de Lévi-Strauss. Dundes, en mi opinión, comprende correctamente el

carácter cualitativo de una distinción entre mito y cuento (la oposición: *colectivo-individual*; cf. una actitud análoga es la del autor del presente artículo) [41]. Es así, y no en la misma estructura donde reside la diferencia esencial entre mito y cuento (en el mito, las carencias son cósmicas). Dundes se siente atraído por la excepcional claridad y la autenticidad del análisis sintagmático de Propp y se define conscientemente como un continuador directo. Completa a Propp, en una pequeña medida, al introducir las ideas de K. Pike sobre el comportamiento verbal y no verbal. Utiliza la terminología de Pike: la contraposición entre un corte *ético*, es decir clasificador, y *émico*, es decir estructural; el empleo del término *motifema* en el sentido de unidad *émica* en vez de la *función* de Propp. Théodore Stern, en su presentación de la morfología de Dundes [42], le califica de epígono de Propp (y por tanto, en el mismo espíritu de Lévi-Strauss o Melville Jacobs, se queja de la subestimación del contexto cultural, de la abstracción y del poco interés demostrado por los personajes, que se halla en la obra de Dundes).

Siguiendo a Propp, Dundes considera la pareja: *Carencia (L) —reparación de la carencia (LL)* como una cadena de motifemas nucleares (utilizando su expresión). Existen, en efecto, algunos cuentos entre los Indios de América que, a diferencia de los cuentos europeos, se reducen a una estructura simple de este tipo. Sin embargo, incluso en estos casos, entre la carencia y su reparación se intercalan otras funciones binarias, que conocemos bien a partir del libro de Propp: *prohibición- transgresión (int/viol), engaño-complicidad (Dec/Dcpt)* y *tarea difícil-solución (T/TA)*. Además, Dundes introduce otras funciones: la *consecuencia de la transgresión (Consec.)* y el *evitar la desgracia (AE)*. Señalemos que esta nueva introducción no es del todo necesaria, ya que estas dos funciones, en la mayor parte de los casos, pueden considerarse como *carencia* y *reparación de la carencia*. Dundes destaca y analiza varias secuencias tipos de funciones y agrupa los cuentos de acuerdo con ello. Por otra parte, demuestra que algunos cuentos indios muy complicados por su composición no son en realidad más que una combinación de series más simples. Presenta algunas series del género:

L-LL
viol-Consec.
L-T-TA-LL
L -Dec -Dcpt -LL
Int-Viol-L-LL
Int-Viol-Consec-AE
L-LL-Int-Viol-Consec.
L-T-T-A-LL-Int-Viol-Consec.-AE, etc.

Los motifemas *T/TA, Int/Viol, Dec/Dcpt* son en principio alternativos en los cuentos y en los mitos de los Indios de América. *Int/Viol* y *TA* son considerados por Dundes como formas de prescripción dadas al héroe y diferentes según su característica distribucional: las *tareas difíciles* se sitúan siempre entre la *carencia* y su *reparación*, mientras que la *transgresión y la prohibición* en la mayoría de los casos precede a la carencia o bien va a continuación de su reparación. La comparación que realiza Dundes entre cuentos y creencias populares presenta también un cierto interés. Por ejemplo, compara la secuencia *Int/Viol-Consec-AE* con el sistema *condición-resultado-reacción.*

Utilizando siempre el mismo método que Propp, Dundes llega no obstante a otros esquemas mucho más simples. Esto se explica, aparentemente, por el carácter arcaico de los Indios de América del Norte. Dundes no diferencia el cuento maravilloso de las otras variedades de cuentos, ni del mito, y esto refleja de nuevo las particularidades del material sobre el que trabaja, su sincretismo de género. La comparación entre los esquemas de Propp y de Dundes se hace por tanto muy útil para resolver problemas planteados por la poética histórica.

También existen en la investigación australiana, muy vinculada a la americana, interesantes trabajos sobre el estudio estructural de los cuentos y los mitos. Dejando a un lado algunos intentos de paradigmatización de los temas a la luz de los modelos culturales [43], es indispensable recordar la serie de artículos de E. Stanner, publicados en la revista *Oceanía* bajo el título común: "Sobre la religión de los aborígenes" [44]. En este estudio semiótico muy detallado sobre la cultura de la tribu australiana de Murinbat, se halla un análisis comparado muy preciso de la sintagmática de los mitos y los rituales —"textos" verbales, pictóricos y pantomina. La demostración convincente que nos proporciona Stanner de una identidad de principio entre la estructura de los mitos y la de los ritos (incluyendo los mitos que no tienen equivalente ritual, y los ritos que no vienen acompañados de mitos) le permite desgajar también algunas relaciones paradigmáticas importantes en el lenguaje simbólico de los Murinbat. Algunas de las observaciones de Stanner se hallan increíblemente cerca de las conclusiones de Propp en las *Raíces históricas del cuento maravilloso* que Stanner no conocía aparentemente (la relación temática y estructural de los mitos con las costumbres de iniciación). Desgraciadamente, resulta imposible desarrollar aquí este tema.

Una serie de productivas investigaciones sobre el folklore narrativo fueron emprendidas por unos cuantos científicos rumanos, esencialmente por M. Pop y también por Ch. Vrabie, G. Ereteska y N. Rochianu. Pop, en su importante artículo "Aspectos actuales de los estudios realizados sobre la estructura de los cuentos" [45], tomando como ejemplo un cuento rumano, demuestra la relación existente entre la secuencia sintagmática de las funciones y la lógica general del argumento. Este cuento concreto se representa mediante el siguiente esquema:

I. Carencia
II. Engaño
III. Prueba
IV. Violencia
IV. Liquidación de la violencia
III. Liquidación de la prueba
II. Liquidación del engaño
I. Liquidación de la carencia.

Pop demuestra de una forma convincente el papel del paralelismo y de la antítesis al nivel del argumento. Se interroga también sobre la estructura de la secuencia elemental (refiriéndose al pasaje de Bremond) y estudia su carácter ternario. En otro artículo (sobre las fórmulas del cuento) [46] analiza la estructura en un plano lingüístico. La tesis de N. Rochianu está también dedicada al estudio de las fórmulas del cuento. Y Ch. Vrabie [47] propone un análisis interesante de las variantes de composición.

Algunos trabajos de tipología estructural aparecen también

en otros países. El científico checo B. Benès aplica el esquema morfológico de Propp al análisis de la *bylitcha* [48]. Un intento original de separar la estructura del cuento anecdótico aparece en el artículo del folklorista alemán H. Bausinger [49]. (Es curioso observar que, en cambio, en su monografía teórica *Las formas del cuento popular*, la morfología del floklore está tratada según el espíritu de Jolles).

Desde hace algunos años se manifiesta en la Unión Soviética un resurgimiento del interés por la *Morfología del cuento* y por los problemas que provoca. En 1965, en una sesión científica organizada en honor del setenta aniversario de Propp, el académico V. Jirmunski y el miembro correspondiente de la Academia de Ciencias de la U. R. S. S., P. Berkovhan, alabaron mucho este libro en sus exposiciones; un trabajo especial fue dedicado a la *Morfología del cuento* por el autor de este artículo. Pero el resurgimiento del interés por este libro tanto entre nosotros como en el extranjero ha estado determinado por el desarrollo de la lingüística estructural y de la semiótica. El nombre de Propp en tanto que autor de la *Morfología del cuento* (así como de las *Raíces históricas del cuento maravilloso)* fue constantemente citado en todos los simposios de semiótica y en los trabajos sobre los sistemas modelantes secundarios. Sin embargo, si se dejan a un lado los innumerables trabajos de semiótica general sobre la mitología (V. Ivanov, V. Toporov, G. Segal, A. Piatigorski, J. Lotman, B. Ogibenin, etc.) y el estudio de los argumentos literarios (B. Egorov, I. Chtcheglov), las investigaciones estructurales de los géneros folklóricos al margen del cuento (teatro popular —P. Bogatyrev, baladas— V. Toporov, cantos épicos —S. Nekliudov e I. Sminov, fórmulas mágicas— I. Chernov y M. Arapov, proverbios— G. Permiakov) se constata que el número de artículos y de comunicaciones que conciernen directamente a la morfología del cuento, sigue siendo aún muy poco elevado.

El estudio de D. Segal "Intento de descripción estructural del mito" [50] es un análisis de la estructura del mito según tres versiones de un solo y mismo argumento, el del héroe rechazado y luego triunfante, recogido entre los Indios del Noroeste. D. Segal, utilizando en principio los métodos de Lévi-Strauss y estableciendo una comparación sintáctica y paradigmática de los

fragmentos del mito (se basa en la categoría de valor), aisla unos niveles diferentes de significación mitológica y de ello deduce la coexistencia, en los textos estudiados, del cuento de los héroes desplazados y de un mito etiológico.

V. Ivanov y V. Toporov [51] se vuelven directamente hacia el esquema de Propp y lo utilizan para la transcripción y el análisis de diferentes textos narrativos. Proponen una ordenación racional de los símbolos con ayuda de la lógica contemporánea. De ello deducen que la función se interpreta en cada momento como la relación entre los diferentes personajes u objetos del cuento.

Estos autores aúnan un análisis funcional, de acuerdo con Propp, con una investigación de las oposiciones semánticas elementales, que desempeñan un importante papel en los mitos. Proponen un determinado número de símbolos para la transcripción de los mitos.

S. Serebriany se esfuerza en su exposición [52] por aportar algunas correcciones a la fórmula de Propp, partiendo de una interpretación, según él, más formalizada. Propone como vínculo la función *V*, como motivación la función *Y* y afirma que la función *T* no es más que un momento concomitante a las diferentes funciones. S. Serebriany opina que todo el cuento puede ser dividido en tres momentos fundamentales: 1.° la fechoría inicial que crea el nudo de la intriga *(ADH-M Pr OL)*, 2.° las acciones del héroe como respuesta a la fechoría *(EN-J)* y 3.° el desenlace feliz, el restablecimiento del orden de las cosas *(K Rs Q Ex U* W^0): entre estos tres momentos se insertan los desplazamientos. Afirma que el cuento está constituido por el desarrollo de ese esquema ternario.

Para concluir, nos permitiremos expresar con rapidez algunas consideraciones sobre la posibilidad de una interpretación complementaria de la morfología del cuento maravilloso, apoyándonos en los principales fundamentos establecidos por Propp en su libro [53].

Los vínculos complementarios entre las funciones formuladas por Propp y su naturaleza única —sintagmática y en parte semántica— aparecen al hacer un análisis *al nivel de las grandes unidades sintagmáticas*. Estas unidades sintagmáticas son, por ejemplo, los diferentes aspectos de las pruebas y los valores del cuento que el héroe adquiere al concluir sus pruebas. El ritmo

de pérdidas y ganancias une al cuento maravilloso con el mito y con las demás formas de folklore narrativo. En los mitos, las "acciones culturales" y cosmogónicas de los demiurgos son las que desempeñan un papel clave análogo a las pruebas (por su distribución); en los cuentos de animales, son las astucias de los bufones zoomórficos *(tricksters);* en el cuento-novela, son categorías de pruebas particulares, que conducen a la solución de un choque individual dramatizado. Una doble contraposición entre prueba preliminar y prueba fundamental es *específica* del cuento maravilloso de tipo clásico; esta oposición entre las dos pruebas se manifiesta en primer lugar por el resultado (en el primer caso no hay más que un *objeto* mágico indispensable para pasar a la prueba fundamental; en el segundo caso se logra un *fin* principal) y en segundo lugar por el carácter de prueba en sí misma *(comportamiento* correcto-*hazaña* heroica).

En el folklore sincrético arcaico esta oposición o bien está ausente o es pertinente, mientras que en el cuento maravilloso clásico se halla incluida en la misma estructura semántica y no puede desprenderse de ella.

Junto a la prueba preliminar (ε) y fundamental *(E)*, encontramos a veces en el cuento maravilloso (aunque no es obligatorio) una función *(E')* de identificación del héroe. Además, las acciones del antagonista y del mismo héroe (transgresión de la prohibición, "complicidad involuntaria" en "el engaño") que conducen a la fechoría o a la carencia pueden ser interpretadas convencionalmente como una especie de prueba designada mediante el signo contrario $\overline{(E)}$. Si llamamos *l* a la pérdida o la carencia, λ al objeto mágico recibido del donante tras la prueba preliminar (el objeto mágico, el auxiliar, el consejo), *l* a la reparación de la carencia tras la prueba fundamental, se obtiene la siguiente fórmula:

$$El... \varepsilon\lambda \; .. \; El... \; E \; \overline{l}, \text{ o } E = f(\lambda), \text{ y } E' = f(l).$$

El cuento maravilloso se presenta, por tanto, a un nivel más abstracto, como una jerarquía de bloques binarios en la cual el último bloque (miembro emparejado) lleva obligatoriamente el signo positivo.

La estructura menos estricta de los cuentos sincréticos primitivos aparece entonces como una especie de metaestructura con respecto al cuento maravilloso clásico.

Las funciones de Propp se agrupan fácilmente de acuerdo con los bloques binarios de los que acabamos de hablar (esas grandes unidades sintagmáticas). Los elementos dinámicos y unificadores de la prueba fundamental pueden tener tanto una distribución idéntica como diferente: como ejemplo del primer caso podemos tomar: *combate-victoria* y *tarea-solución* (que designaremos mediante A_1 B_1 y A_2 B_2), funciones que demuestran ser alomorfas de la prueba fundamental (las variantes de los cuentos sobre paladines guerreros y los cuentos de tipo clásico); como ejemplo del segundo caso, el *desplazamiento milagroso para alcanzar el fin (ab)* y la *huida mágica* ($\overline{ab}$), la primera de las cuales *precede* al combate y la segunda va *a continuación* del mismo Correlativamente las pretensiones del usurpador y el reconocimiento del verdadero héroe [o su variante negativa: *huida (disfraz) del héroe-búsqueda del culpable*] constituyen un complejo de pruebas suplementarias. Las relaciones plurivalentes entre las funciones enumeradas son posibles (cf. la observación del mismo Propp sobre el sincretismo de las funciones). Así, por ejemplo, la *huida "modesta" del héroe,* función que forma parte del sistema de la prueba complementaria, puede ser considerada al mismo tiempo como la variante inversa de la huida mágica.

Más arriba se ha señalado ya la distinción principal entre las pruebas preliminar y fundamental y la división correspondiente en *comportamientos correctos* y *hazañas.* El donante verifica la *corrección* del *comportamiento* del héroe (su bondad, su discernimiento, su educación y por lo general simplemente su conocimiento de las *reglas del juego)* y le proporciona el objeto mágico que le va a garantizar el éxito de la prueba fundamental. Las fuerzas mágicas contribuyen activamente a la realización de la hazaña e incluso a veces actúan ellas mismas en lugar del héroe, pero a través del comportamiento correcto aparece siempre la buena voluntad del héroe (y la mala voluntad del falso héroe).

Las reglas de conducta, la estructura del comportamiento en el cuento, constituyen un sistema semántico terminado, en el cual las funciones revelan relaciones lógicas complementarias independientes de sus vínculos sintagmáticos. Señalemos que un comportamiento conforme a las reglas es no sólo la garantía del éxito en la prueba preliminar sino que además provoca en cierta medida la desgracia, en la medida en que cada estímulo

implica una reacción determinada: el héroe se ve obligado a aceptar el desafío, a responder a la pregunta, a ejecutar el encargo, incluso aunque esto no proceda de un donante neutro o bienhechor, sino de un agresor francamente hostil y pérfido. El formalismo de este sistema de conducta está confirmado por la inevitable obligación de transgredir la prohibición (forma inversa de la incitación a la acción).

Designamos a las funciones binarias que se relacionan con las reglas de conducta mediante las letras griegas $\alpha\,\beta$ para distinguirlas de las letras latinas *AB*, *ab*, que se relacionan con las hazañas. La forma negativa (la prueba infligida no por el donante sino por el agresor) estará indicada por un signo de negación colocado encima de la letra; delimitemos con ayuda de los índices *m* e *i* la acción material y la información verbal y entonces obtenemos:

$\alpha_1\ \beta_1^{m}$ — prescripción — aplicación	$\overline{\alpha_1\ \beta_1^{m}}$ — engaño — complicidad
$\alpha_1\ \beta_1^{i}$ — pregunta — respuesta	$\overline{\alpha_1\ \beta_1^{i}}$ — demanda — información
$\alpha_2\ \beta_2$ — desafío-acuerdo	
$\alpha_3\ \beta_3$ — proposición de elección-elección correcta	
$\overline{\alpha\beta}$ — prohibición-transgresión de la prohibición	

La estructura del comportamiento del héroe toma el aspecto $\alpha\beta$ (y por tanto —*AB*), o bien $\overline{\alpha\beta}$ (el segundo elemento que corresponde a la reacción, al comportamiento del héroe, debe ser positivo). El comportamiento del falso héroe toma el aspecto $\overline{\alpha\beta}$ (y a continuación $A\overline{B}$). El héroe y el falso héroe se oponen entre sí según el segundo elemento *(β)*; según el primer elemento *(α)*, se puede distinguir la prueba preliminar *(αβ)* y la prueba "negativa" que conduce a la desgracia *($\overline{\alpha\beta}$, $\alpha\overline{\beta}$)*.

Propp, al dar su esquema "invariante" sintagmático de las funciones, había observado ya que allí se hallaba unido estructuralmente un modelo de distribución de los personajes según su

papel. Se había fijado también como tarea estudiar los atributos de los personajes. Se puede introducir en el estudio de estos últimos un cierto número de relaciones paradigmáticas que tienen también un carácter binario. Esto es válido, por ejemplo, para el esquema de los atributos del héroe y del falso héroe. Se ha podido concluir entre otras cosas que el héroe provisto de cualidades mágicas le corresponden falsos héroes también provistos de cualidades mágicas (Vyrviduo, por ejemplo) y que a otros tipos de héroes corresponden usurpadores de un estatuto espiritual, familiar y social opuesto (la oposición *joven-viejo*, etcétera). Se pueden considerar los héroes "que no prometen grandes cosas" como variantes negativas (que el cuento, a diferencia de la epopeya, aprecia mucho) de los héroes de noble apariencia.

Las relaciones del héroe y del agresor-antagonista están construidas generalmente sobre una oposición: *en sí-en otros* que se proyecta en diversos planos: la *casa*-el *bosque* (niño-Baba Yaga), *nuestro reino-otro reino* (el muchacho-el dragón), su *propia familia*-una *familia adoptiva* (hijastra-madrastra). A cada agresor corresponde un tipo de agresión: la madrastra expulsa a su hijastra para desembarazarse de ella; la bruja atrae a los niños para comérselos; el dragón rapta a la princesa para hacerla su concubina, etc. Estos ejemplos parten de un análisis puramente semántico basado en la articulación de las oposiciones que fundamentan las representaciones propias del cuento y el modelo del mundo que a ellas corresponde.

Propp había considerado él mismo la posibilidad de aislar un cierto número de alomorfos de su meta-argumento: había indicado el carácter alternativo de los cuentos que incluyen las funciones *H-J* y *M-N* (o sea, $A_1\ B_1$ y $A_2\ B_2$) y *A* y *a* (es decir *W* — con fechoría o sin fechoría, según nuestro cuadro simbólico). Partiendo de estas alternativas se puede, por ejemplo, delimitar claramente un cierto número de tipos de argumentos, que tienen entre sí un parentesco; el grupo 300-303 según el sistema *AT* (Aaerne-Thompson) del grupo 550-551 (en el primer caso $W\overline{l}$ y $A_1\ B_1$ y en el segundo $\overline{l}$ y $A_2\ B_2$); se puede diferenciar el grupo 311, 312, 327, etc., del grupo 480, 510 ($A_1\ B_1$ —$A_2\ B_2$). Sin embargo hay otros criterios que serán más útiles para diferenciar los principales grupos temáticos, como por ejemplo:

La oposición *O vs* $\overline{O}$. Se designa con *O* la presencia, independientemente del héroe, de un objeto maravilloso que está en el origen del combate. *O vs Ò* —determinación de una dirección de la fechoría y de la búsqueda *(quest)*; O_1— una mujer (excepcionalmente un hombre), en una palabra un posible *partenaire para el matrimonio*; O_2 —el objeto mágico. La oposición *O vs* $\overline{O}$ permite distinguir los cuentos en los que el héroe es un salvador, "el que va a buscar", de aquellos en que por el contrario es una víctima, un proscrito.

La *oposición S sv* $\overline{S}$. El símbolo *S* indica que la actividad heroica sirve a intereses comunes, mientras que $\overline{S}$, sirve a los intereses del rey, del padre o de una comunidad en su conjunto (como en la epopeya heroica o el mito). *S vs* $\overline{S}$ permite distinguir los cuentos de carácter heroico y en parte mitológico (en que el héroe suele tener una fuerza y un origen maravilloso; o en los que en el transcurso de las pruebas predomina una lucha heroica contra un adversario mítico, etc.) de los cuentos típicamente maravillosos.

La *oposición F vs* $\overline{F}$. El símbolo *F* indica el carácter familiar del choque fundamental. *F* permite distinguir los cuentos que tratan de héroes perseguidos por una madrastra, por hermanos mayores, etc.

La oposición M vs $\overline{M}$ diferencia el carácter mítico o no mítico de la prueba fundamental, y diferencia los cuentos en los cuales el héroe se ve enfrentado a un mundo hostil y demoníaco, muy cercano a la mitología.

Los tipos fundamentales de argumento: $\overline{OS}$, $\overline{OS}$, $\overline{OS}$ se dividen a continuación en subtipos: $\overline{OS}$ sobre *F* y $\overline{F}$ y $\overline{OS}$ sobre O_1 y O_2; y luego todos estos submúltiplos tienen las variantes *M* y $\overline{M}$. De este modo llegamos a los siguientes tipos de argumentos fundamentales:

1.1. O_1 $\overline{SF}$ *M* Cuentos heroicos del tipo lucha contra el dragón (300-303, de acuerdo con el sistema *AT);*

1.2. O_2 $\overline{SF}$ *M* Cuentos heroicos del tipo "búsqueda" (550-551);

2.1. *O S F M* Cuentos arcaicos del tipo "los niños en casa del ogro" (311, 312, 314, 327);

2.2. *OS F M* Cuentos sobre aquellos que son perseguidos por su familia y abandonados al poder de los demonios silvestres (480, 709);

2.3. *OSFM* Cuentos sobre aquellos que son perseguidos por su familia sin elementos míticos (510, 511);

3.1. O_1 *S F M* Cuentos sobre las esposas (maridos) mágicos (400, 425, etc.);

3.2. O_2 *S F M* Cuentos sobre objetos mágicos (560, 563, 566, 569, 736);

4. O_1 *S F M* Cuentos sobre pruebas que conducen al matrimonio (530, 570, 575, 573, 610, 621, 675);

5.1. O_1 *S F M* 408, 653;

5.2. O_2 *S F M* 665.

De este modo queda trazado un camino para una formalización de los tipos de argumentos, y para una clasificación más estricta y racional de los asuntos, en el cuento.

La siguiente etapa deberá estar constituida por una vuelta al estudio de los motivos; pero en lo sucesivo deberá hacerse a partir de las posiciones alcanzadas gracias al análisis estructural, sin olvidar que el reparto estructural de los motivos en el argumento depende prácticamente de la fórmula indicada más arriba. Si se considera que esta fórmula constituye en sí misma un mecanismo específico para realizar una síntesis de los cuentos, el motivo, por su parte, es la unidad cardinal del análisis.

Por eso se puede decir que la *Morfología del cuento* ha abierto una vía completamente nueva en el estudio del folklore narrativo. A pesar de los cuarenta años que han transcurrido desde la primera edición de este libro, la *Morfología del cuento* sigue siendo la obra fundamental del género, que el tiempo no ha logrado eclipsar.

NOTAS DE LA MORFOLOGIA DEL CUENTO

Cap. I

[1] M. SPERANSKI, *Russkaja ustnaja slovesnost* (La literatura oral rusa), Moscú, 1917, p. 400.

[2] J. BOLTE und G. POLIVKA, *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, tomos I-III, Leipzig, 1913, 1915, 1918.

[3] Esta clasificación propuesta por V. F. MILLER, coincide en realidad con la clasificación de la escuela mitológica (cuentos míticos, de animales, de costumbres).

[4] W. WUNDT, *Völkerpsychologie*, tomo II, Leipzig, 1960, parte I, p. 346.

[5] R. M. VOLKOV, *Skazka. Rozykanija po sjuzhetoslozheniju narodnoj skazka*, tomo I, *Skazka velikorusskaja, ukrainskaja, beloruss kaja.* (El cuento. Investigaciones sobre la formación del argumento en el cuento popular, tomo I, El cuento ruso, ucraniano, bieloruso), Gosizdat Ukrainy (Odesa), 1924.

[6] A. AARNE, *Verzeichnis der Märchentypen*, Folklore Fellows Communications n.º 3, Helsinki, 1911 Este índice ha sido traducido y reeditado en varias ocasiones. Ultima edición: *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography.* Antti Aarne's *Verzeichnis der Märchentypen* (*FFC*, n.º 3). Translated and enlarged by S. Thompson, Folklore Fellows Communications, n.º 184, Helsinki, 1964.

[7] Las cifras que a partir de ahora daremos en cursiva corresponden a los cuentos de la última edición de la compilación de AFANASSIEV (*Narodnye russkie skazki A. N. Afanasieva.* Los cuentos populares rusos de Afanassiev), tomos I-III, Moscú, 1958.

[8] A. I. NIKIFOROV, *Skazochnye materialy zaonezhja sobrannye v 1926 godu* (Los cuentos de las orillas del lago Onega, recogidos en 1926). *Skazochnaja Komissija v 1926 g. Obzor rabot*; Leningrado, 1927.

[9] A. N. VESELOVSKI, *Poetika sjuzhetov* (Poética de los argumentos). *Sobranie Sochinenij*, ser. 1 (*Poetika*, tomo II, vyp. 1, San Petesburgo, 1913, pp. 1-133).

[10] A. N. VESELOVSKI, *Poetika sjuzhetov* (Poética de los argumentos). *Sobranie Sochinenij*, ser. 1 (*Poetika*, tomo II, vyp. 1, San Petesburgo, 1913, pp. 1-133).

[11] VOLKOV cometió un error fatal: «El argumento es una unidad constante, el único punto de partida posible para el estudio del cuento» (R. M. VOLKOV, *Skazka*, p. 5). A ello respondemos nosotros: el argumento no es una unidad sino un complejo; no es constante, sino variable; tomarlo como punto de partida para el estudio del cuento es imposible.

[12] J. BÉDIER, *Les Fabliaux*, París, 1893.

[13] Cfr. S. F. OLDENBURG, *Fablo vostochnogo proishozhdenija* (Los cuentos de origen occidental) (*Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshchenija*, CCCXLV, 1903, n.º 4, fasc. II, pp. 217-238), en donde se encontrará una crítica más detallada de los métodos de Bédier.

[14] V. CHKLOVSKI, *O teorii prozy* (La teoría de la prosa), Moscú-Leningrado, 1925, pp. 24 y sigs.

Cap. II

[1] A. N. VESELOVS.I, *Poetika sjuzhetov*, p. 3.

[2] V. CHKLOVSKI, *O teorii prozy*, p. 23.

Cap. III

[1] Se recomienda, antes de abordar la lectura de este capítulo, leer consecutivamente las descripciones de todas las funciones enumeradas sin entrar en detalles, es decir, leer sólo lo que está impreso en letras mayúsculas. Esta rápida lectura previa facilitará la comprensión del detalle.

[2] Para lograr una notación internacional única hemos utilizado, para los signos convencionales de las funciones, los símbolos introducidos en la edición americana del libro de PROPP, invirtiendo solamente las designaciones de las funciones XVII y XVIII (N de M. Derrida).

[3] Cf. p. 53 lo que se entinede por objeto y auxiliar mágico.

[4] Más adelante tendremos ocasión de dar una definición más precisa del héroe.

[5] El problema de la unión entre las variantes de las funciones se planteará de forma más extensa en el último capítulo.

[6] También se puede considerar la obtención previa del agua como una forma particular de *F* (transmisión de un objeto mágico).

Cap. V

[1] Desgraciadamente, no existe en nuestro corpus una forma absolutamente análoga en que la toma de conciencia de la carencia concierna a una princesa. Recordemos el cabello dorado de Isolda, transportado hasta el rey Marco por unas mariposas. El cabello maravillosamente perfumado que aporta el mar en algunos cuentos africanos tiene la misma significación. En un cuento griego antiguo, un águila le lleva al rey el zapato de una bellísima hetaira.

Cap. VIII

[1] Cf. aquí mismo p. 153 a 178 (N. d. N. D.).

[2] Cf. apéndice I.

Cap. IX

[1] Las cifras entre corchetes reenvían a los cuadros del apéndice I (cf. p. 135).

[2] Cf. p. 148 a 152 la lista de todas las abreviaciones.

[3] Cf. «Los cuentos se disgregan sin cesar y se recomponen en virtud de leyes particulares, todavía desconocidas, que gobiernan la formación de los argumentos» (V. CHKLOVSKI, *O teorii prozy*, p. 24). Estas leyes son ya conocidas.

[4] Puede enunciarse aquí la regla siguiente: todo lo que, procedente del exterior, penetra en el cuento, se somete a sus normas y a sus leyes. El diablo, una vez que ha entrado en el cuento, es tratado o como un agresor, o como un auxiliar, o como un donante. Esta regla es particularmente interesante de estudiar cuando nos encontramos ante elementos que se relacionan con las costumbres y otros hechos arcaicos. En algunos pueblos, por ejemplo, la admisión de un nuevo miembro en el clan venía siempre acompañada de una marca sangrienta sobre la frente, las mejillas y la espalda. Podemos reconocer con facilidad en esto la marca que se impone al héroe antes de su matrimonio. La aplicación de la marca sobre la espalda ha desaparecido desde el momento en que entre nosotros la espalda aparece tapaca por los vestidos. Pero permanece la marca en muchos casos de sangre, aplicada sobre la frente y la mejilla; en este caso sólo se utiliza con un fin estético.

[5] Cf. aquí mismo, p. 153 a 178. (N. de M. D.).

Conclusión

[1] A. N. VESELOSVKI, *Poetika sjuzhetov*, p. 2.

NOTAS A LAS TRANSFORMACIONES DE LOS CUENTOS MARAVILLOSOS

[1] AARNE nos pone en guardia contra un error de este tipo, en su *Leitfaden der vergleichenden Märchenforschung.*

[2] Mi estudio *Morfología del cuento*, que aparece en la serie «Problemas de la poética», está dedicado a este problema.

[3] Cf. F. PANZER, *Märchen, Sage und Dichtung*, Munich, 1905: «Seine Komposition its eine Mosaikarbeit, die das schillernde Bild aus deutlich abgegrenzten Steinchen gefügt hat. Und diese Steinchen bleiben umso leichter auswechselbar, die einzelnen Motive können umso leichter variieren, als auch nirgends für eine Verbindung in die Tiefe gesorgt ist». Evidentemente, aquí se niega la teoría de las combinaciones estables o de los vínculos constantes. K. SPIESS ha expresado la misma idea con más relieve y más detalles (*Das deutsche Volksmärchen*, Leipzig, 1917). Cf. también K. KROHN, *Die folkloristische Arbeitsmethode*, Oslo, 1926.

[4] G. AUFHAUSER, *Das Drachenwunder des Heiligen Georg*, Leipzig, 1912.

[5] Se pueden encontrar ejemplos de ello en el artículo de I. V. KARNAUKHOVA publicado en la compilación *Krestjamskoe Iskusstvo SSSR*, Leningrado, 1927.

[6] Canción épica rusa (N. de T. Todorov).

NOTAS AL ESTUDIO ESTRUCTURAL Y TIPOLOGICO DEL CUENTO

por E. MÉLÉTINSKI.

[1] V. JA. PROPP, *Morfologija skazki*, col. Voprosy poetiki, n.º 12, Gosudarstvennyj institut istorii iskusstva, Leningrado, 1928.

[18] La intervención de MELVILLE JACOBS está publicada en la revista *Journal of American Folklore*, vol. 72, n.º 284. Abril-Junio, 1959, p. 195.

[19] C. LÉVI-STRAUSS, «La structure et la forme, réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp», *Cahiers de l'Institut de science économique appliquée*, serie M., n.º 7, marzo de 1960, pp. 1-36. Reproducido en: *International Journal of Slavic Poetics and Linguistics*, vol. III, La Haya, 1960, pp. 122-149 (con el título «El análisis morfológico de los cuentos rusos»). Hay también una traducción italiana, publicada como apéndice a la edición italiana de la *Morfología del cuento* de V. J. Propp (cf. VI. JA. PROPP, *Morfologia della fiaba*, pp. 165-199).

[20] C. LÉVI-STRAUSS, «The Structural Study of Myth», *Journal of American Folklore*, vol. 68, n.º 270, X-XII, pp. 428-444. Recogido en la recopilación *Myth, A Symposium*, Bloomington, 1958, pp. 50-66. Cf. la versión francesa, con algunas adiciones, en el libro *Anthropologie Structurale*, París, 1958, pp. 227-255 («La estructura de los mitos»).

[21] C. LÉVI-STRAUSS, «Die Kunst Symbole zu deuten», *Diogenes*, 5, tomo 2, 1954, pp. 684-688.

[22] C. LÉVI-STRAUSS, «Four Winebago Myths», en *Culture in History*, Essays in Honor of P. Radin, ed. by S. Diamond, New York, 1960, pp. 351-362; C. LÉVI-STRAUSS, «La geste d'Asdiwal», *Annuaire de l'École pratique des Hautes Études, Section des sciences religieuses*, 1958-1959, pp. 3-43.

[23] C. LÉVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage*, París, 1962.

[24] C. LÉVI-STRAUSS, *Les Mythologiques*, 1-3, París, 1964-1968 (el cuarto y último volumen está en preparación).

[25] Cf. en particular la recopilación de artículos *The Structural Study of Myth and Totemism*, ed. by Edmund Leach, Londres, 1967; cf. E. LEACH, «Lévi-Strauss in the Garden of Eden», *Transactions of the New York Academy of Science*, serie 2, vol. 23, n.º 4, 1961.

[26] V. PROPP, *Morfologia della fiaba*, pp. 201-229 («Struttura e storia nello studio della favola»).

[27] A. J. GREIMAS, «La description de la signification et la mythologie comparée», *L'Homme*, tomo III, n.º 3, París, 1963, pp. 51-66. Recogido en el libro *Du sens*, París, 1970, pp. 117-134, con el título de «La mythologie comparée».

[28] A. J. GREIMAS, «Le conte populaire russe. Analyse fonctionelle», *International Journal of Slavic Poetics and Linguistics*, 9, 1965, pp. 152-175. Reproducido en el libro *Sémantique structurale* (cf. *infra*, nota 30).

[29] A. J. GREIMAS, «Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique», *Communications*, 8 (*L'analyse structurale du récit*), París, 1966, pp. 28-59. Reproducido en el libro *Du sens*, París, 1970, pp. 185-230.

[30] A. J. GREIMAS, *Sémantique structurale*, Recherche de méthode, París, 1966.

[31] Cf. los trabajos de CLAUDE BREMOND: «Le message narratif», *Communications*, 4, 1964, pp. 4-32; «La logique des possibles narratifs», *Communications*, 8, 1966, pp. 60-71; «Kombinacje syntaktyczne miedzy funkcjami a sekwencjami narracyjnnymi», *Pamietnik literacki*, rocznik 59, zeszyt 4, pp. 285-291 (traducido al polaco del manuscrito francés titulado «Combinaisons syntaxiques entre fonctions et séquences narratives», presentado a la Conferencia semiótica internacional de Kazimierz, Polonia, 1966).

[32] Cf. *Communications*, 8, 1966; cf. GÉZA DE ROHAN-CSERMAK, «Structuralisme of folklore», *IV International Congress for Folk-Narrative Rearch in Athens*, Atenas, 1965, pp. 399-407.

[33] Th. A. SEBEOK, «Toward a Statistical Contingency Method in Folklore Research», *Studies in Folklore* (Indiana University Publications, Folklore Series), n.º 9, Bloomington, 1957, pp. 130-140; Th. A. SEBEOK, F. J. INGQMANN, «Structural and Content Analysis in Floklore Research», *Studies in Cheremis: The Supernatural* (Viking Fund Publications in Anthropology), n.º 22, New York, 1956, pp. 261-268.

[34] Cf. los trabajos de MELVILLE JACOBS: *The Content and Style of an Oral Literature.* Clackamas Chinook Myths and Tales, University of Chicago Press, 1959; «Thoughts on Mythology for Comprehension of an Oral Literature», en: *Men and Cultures,* Philadelphia, 1960, pp. 123-129; y el prefacio de la recopilación *The Anthropologist Looks an Myth,* Compiled by Melville Jacobs, University of Texas Press, Austin-London, 1966.

[35] R. P. ARMSTRONG, «Content Analysis in Folkloristics», en: *Trends in Content Analysis,* Urbana, 1959, pp. 151-170.

[36] J. L. FISCHER, «Sequence and Structure in Folktales», en *Men and Cultures,* pp. 442-446.

[37] J. L. FISCHER, «A Ponapean Oedipus Tale», en: *The Anthropologist Looks at Myth,* pp. 109-124.

[38] E. K. KÖNGÄS, P. MARANDA, «Structural Models in Folklore», *Midwest Folklore,* vol. XII, 1962, pp. 133-192.

[39] E. MARANDA, «What does a Myth Tell about Society», *Radcliffe Institute Seminars, Cambridge,* 1966: P. MARANDA, «Computers in the Bush: Tools for the Automatic Analysis of Myth», *Proceedings of the Annual Meetings of the American Ethnological Society,* Philadelphia, 1966.

[40] Cf. los trabajos de ALAN DUNDES: *The Morfology of North American Indian Folktales* (FF Communications, vol. 81, n.º 195). Helsinki,

1964; «The Binary Structure of Unssuccessful Repetition in Lithuanian Folktales», *Western Folklore,* 21, 1962, pp. 165-174; «From Etio to Emic Units in the Structural Study of Folktlaes», *Journal of American Folklore,* vol. 75, 1962, pp. 95-105.

[41] E. M. MELETINSKI, *Proiskhozhdenie geroicheskogo eposa,* Moscú, 1963, p. 24; E. M. MELETINSKI, «*Edda*» *i ranni formi eposa,* Moscú, 1968, pp. 160-168.

[42] El trabajo de STERN sobre el libro de DUNDES (cf. nota 40), está publicado en la revista *American Anthropologist,* vol. 68, n.º 3, 1966, pp. 781-782. Cf. también un análisis de las ideas de Dundes en el artículo de B. NATHHORST, «Genre, Form and Structure in Oral Tradition», *Temenos,* vol. III, Helsinki, 1968, pp. 128-135.

[43] C. H. BERNDT, «The Ghost Husband and the Intividual in New Guinea Myth», en: *The Anthropologist Loks at Myth,* pp. 244-277.

[44] W. E. H. STANNER, «On Aboriginal Religion», *Oceania,* vol. 30-33, 1960-1963 (publicada aparte en la serie «The Oceania Monographs», n.º 11, 1966). Sobre STANNER cf. el artículo de B. L. OGIBENIN: «K voprosu o znachenii v jazyke i nekotorykh drugikh modelirujush chikh sistemakh», en: *Trudy po znakovym sistemam,* II, Tartu, 1965, pp. 49-59.

[45] M. POP, «Aspects actuels des recherches sur la structure des contes», *Fabula,* Bd. 9, H 1-3, Berlín, 1967, pp. 70-77. Cf. también: M. POP, «Der formelhafte Charakter der Folksdichtung», *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde,* 14, 1968, pp. 1-15.

[46] M. POP, «Die Function der Anfangs -und Schlussformeln in rumänisches Märchen», en: *Volksüberlieferung,* Göttingen, 1968, pp. 321-326.

[47] CH. VRABIE, «Sur la technique de la narration dans le conte rou-

mani», *IV International Congress for Folk-Narrative Research Athens*, pp. 606-615; N. ROCHIANU, *Tradicionnye formuly skazki*, Moscú, 1967 (resumen de la tesis de doctorado).

---

[48] B. BENES, «Lidové Vypravèni na moravskych kopaicich (Pokuso morfologickou analyzu povérecnych povidek podel systému V. PROPPA)», *Slovacko Norodopisny sbornik pro moravskoslovenské pomezi*, Praga, 1966-1967, pp. 41-71,

---

[49] Cf. los trabajos de HERMANN BAUSINGER: «Bermerkungen zum Schwank und seinen Formtypen», *Fabula*, tomo 9, vol. 1, Berlín, 1967, pp. 118-136; *Formen der Volkspoesie*, Berlín, 1968.

---

[50] D. M. SEGAL, «Opyt strukturnogo opisanija mifa», *Trudy po znakovym sistemam*, II, pp. 140-148; una versión ampliada del mismo trabajo ha sido publicada en *Poetika*, II, Varsovia, 1966, pp. 15-44 (« O svjazi semantiki teksta s ego formal'noj strikturoj»).

---

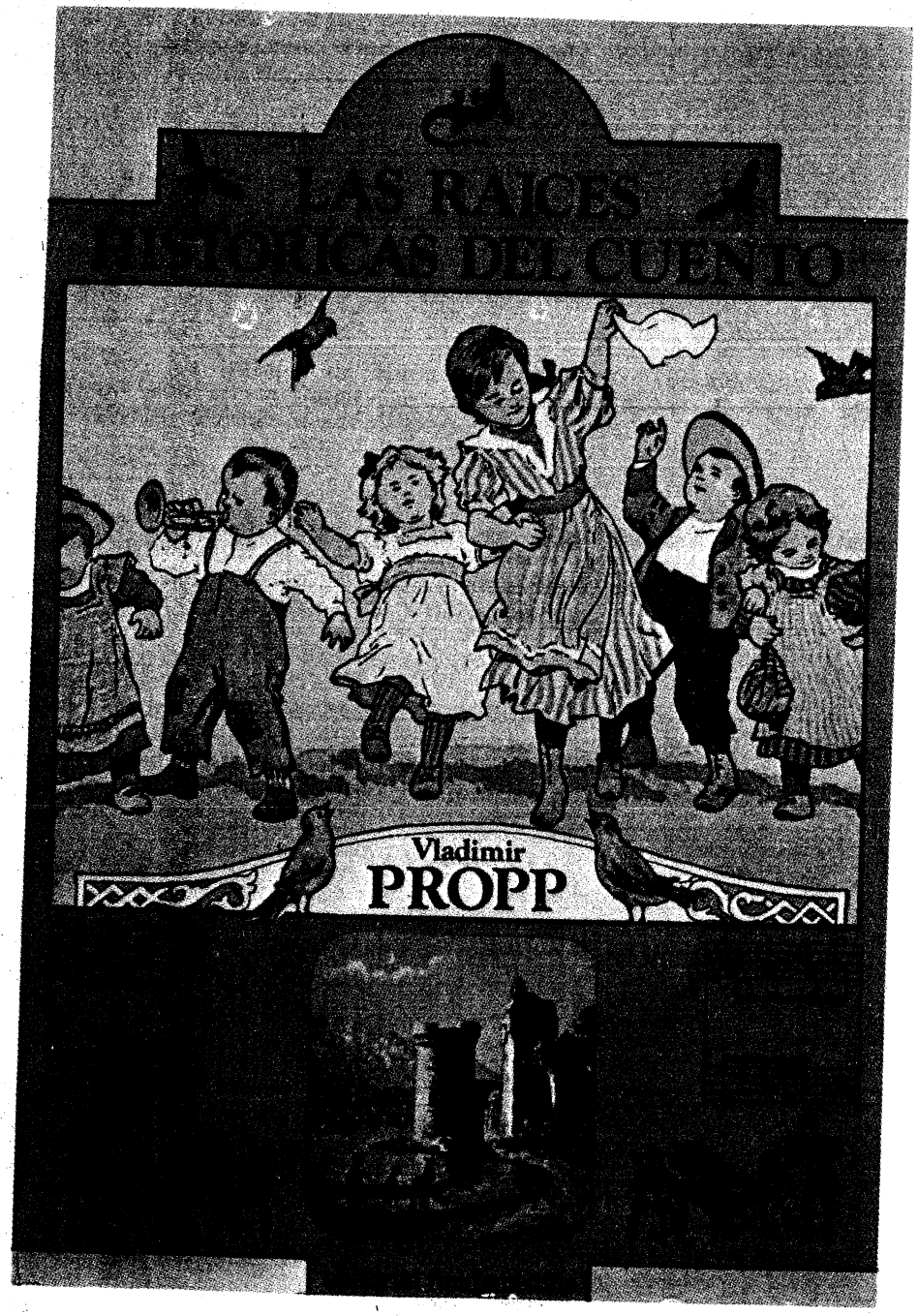
[51] Cf. los trabajos de VJACH, Vs. IVANOV y V. N. TOPOROV, «K rekonstrukcii praslavjanskogo teksta», *Slavsjanskoe jazyhoznanie*, V. Mezhdunarodnyj s'ezd slavistov. Doklady sovetskoj delegacii, Moscú, 1963, pp. 88-158; *Slavjanskie jazykovye modelirujushchie semioticheskie sistemy*, Moscú, 1965, y otras obras.

---

[52] S. D. SEREBRJANNY, «Interpretacija formuly V. Ja. Proppa», *Tezisy dokladov vo Vtoroj letnej shkole po vtorichnym nodelirujushchum sistemam*, Tartu, 1966, p. 92.

---

[53] E. M. MELETINSKI, «O strukturno-morfologicheskom analize skazki», *Tezissy dokladov vo Vtoroj letnej shkole po vtorochnym modelirujushchim sistemam*, p. 37; E. M. MELETINSKI, S. JU. NEKLIUDOV, E. S. NOBIK, D. M. SEGAL, «K postrojeniju modeli volshebnoj skazki». *Tezisy dokladov v Tretjej letnej shkole po vtorichnym modeliruschchim sistemam*, Tartu, 1968, pp. 165-177. Un artículo extenso de estos autores, «Problemy strukturnogo opisanija volshrbnoj skazki», ha sido publicado en el volumen n.º 4 de *Trudy po znakovym sistemam*, Tartu, 1969, pp. 86-135.



POLEMICA
Claude LEVI-STRAUSS
Vladimir PROPP

POLEMICA C. LEVI-STRAUSS-V. PROPP

Claude Levi-Strauss: **La estructura y la forma** (Reflexiones sobre una obra de Vladimir J. Propp (1960).

Vladimir Propp: **Estructura e historia en el estudio de los cuentos** (1964). **Post-Scriptum**, por C. Levi-Strauss.

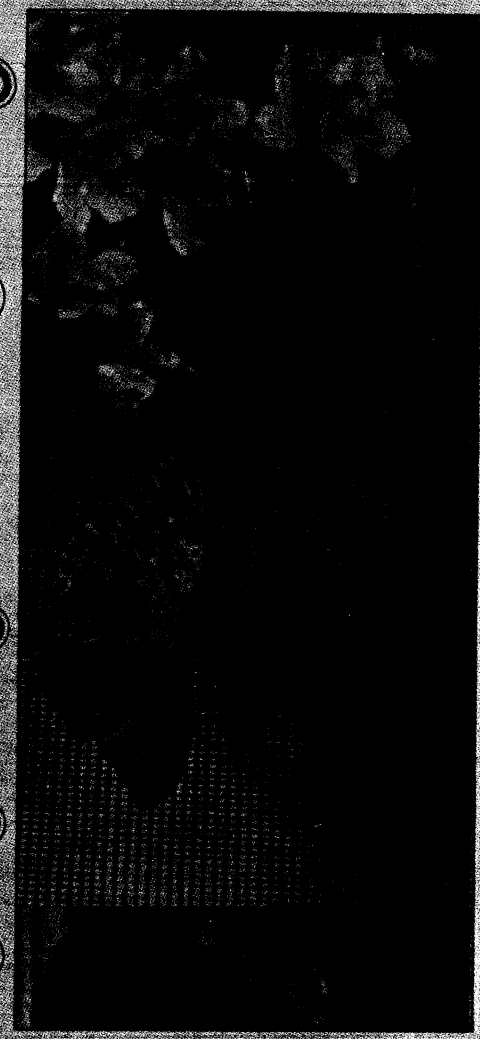
Formalismo * Estructuralismo * ¿Hasta dónde ha llegado la influencia de la escuela formalista rusa? Cuentos populares * Cuentos maravillosos * Mitos. Estudio morfológico * Estudio histórico * El método etnográfico. El lenguaje * Mitemas * Fonemas.

Editorial Fundamentos

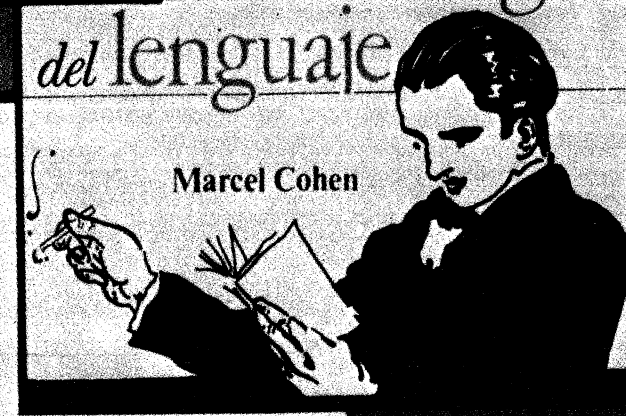
editorial fundamentos

Cándido Pérez Gállego

ORTOFONOVELISTICA



Manual *para una* sociología *del* lenguaje



Marcel Cohen

editorial fundamentos